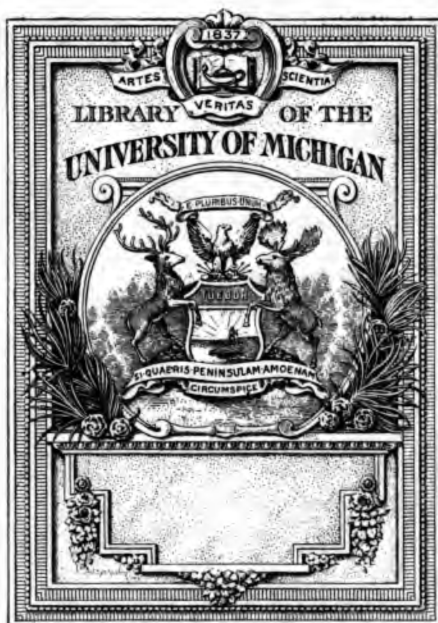

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

ARISTOTELIS

ARS POËTICA.

AD FIDEM POTISSIMUM CODICIS ANTIQUISSIMI A[c]

(PARISIENSIS 1741)

EDIDIT

FRIDERICUS ÜBERWEG.

LIPSIAE, 1875.
ERICH KOSCHNY.
L. HEIMANN'S VERLAG.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ.*)

1447 mai. kker. Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, | εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία⟨ς⟩ καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς | αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.

διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες, οἱ μὲν | διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ [διὰ τῆς φωνῆς] ⟨δι' αὐτῆς τῆς φύσεως⟩, οὕτω [καὶ] ⟨κἀν⟩ ταῖς εἰρημέναις τέχναις· ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις, οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλη-

*) Codex antiquissimus Parisiensis 1741 (quem Ac Bekkerus denotat) quas lectiones exhibet, cunctas, exceptis minimis quibusdam iisque manifestis scripturae vitiis, typis exscribendas curavimus; quae reiicienda videbantur, uncinis [], quae addenda, uncinis ⟨ ⟩ inclusimus. (Cfr. libri a nobis Germ. redditi append.).

τικὴ καὶ ἡ κιθαριστική, κἂν εἴ τινες | ἕτεραι τυγχά-ν[ω]‹ου›σι ‹τοιαῦται› ουσαι τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων. αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ ‹μουσικοὶ› τῶν ὀρχηστῶν, καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις· ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τού|τοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων, εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων ‹ἀνώνυμος› τυγχάν‹ει› οὖσα μέχρι τοῦ νῦν, οὐδὲν γὰρ ἂν | ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους, οὐδὲ εἴ τις διὰ [τριμέτρων] ‹ἑξαμέτρων› ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν· πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ‹τοὺς μὲν› ἐλεγειοποιοὺς τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς [τὴν | κατὰ] ‹κατὰ τὴν› μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες. καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ μουσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν. οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον· διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιη|τήν. ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, ‹δι›καί‹ως› ποιητὴν προσαγορευτέον. περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον· εἰσὶ δέ τινες [ο]‹α›ἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρη|μένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δέ, ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν [οὐ] ‹οὖν› λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν, ἐν [αἷς] ‹οἷς› ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

2 Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις· κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες) ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας | ἢ καὶ τοιούτους· ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν· δῆλον δὲ

ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων ἕξει ταύτας τὰς διαφοράς, καὶ ἔσται ἑτέρα [τὸ] ⟨τῷ⟩ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ | κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος ⟨ὁ⟩ τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν [Δει]⟨Δη⟩λιάδα χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς | νόμους [ὡς περγᾶς] ⟨ὥσπερ Ἀργᾶς⟩ [Κύκλωπας] Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιτο ἄν τις. ἐν [αὐτῇ] ⟨ταύτῃ⟩ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τού- 3
των | μιμήσαιτο ἄν τις· καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι⟨να⟩ γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησίς ἐστιν, | ὡς εἴπομεν κατ᾽ ἀρχάς, ἐν οἷς τε ⟨καὶ ἃ⟩ καὶ ὥς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει· πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ | ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς, τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἵ τε ἐνταῦθα, ὡς ἐπὶ τῆς παρ᾽ αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητής, πολλῷ πρότερος ὢν Χ⟨ι⟩ωνίδου καὶ Μάγνητος, καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι | τῶν ἐν Πελοποννήσῳ, ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον. [οὗτοι] ⟨αὐτοὶ⟩ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασίν, Ἀθηνα[ῖοι]⟨ίους⟩ δὲ δήμους, ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτι-
b μαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως· | καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν.

περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν, καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως, εἰρήσθω ταῦτα.

4 Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι | δύο τινές, καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας· σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον | ἐπὶ τῶν ἔργων, ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν· αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ· διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, [οὐχὶ] <οὐχ ᾗ> μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν. | κατὰ φύσιν [δὲ] <δὴ> ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ <τοῦ λόγου καὶ> τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστί, φανερόν), ἐξ ἀρχῆς πεφυκότες καὶ αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· | οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς· ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις | ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργ[ε]ίτης, καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐν οἷς κατὰ τὸ ἁρμόττον ἰαμβ<ε>ῖον ηλθε μέτρον. διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος | ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτω[ς] καὶ τὰ τῆς κω-

μῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· [τὸ] <ὁ> γὰρ Μαργίτης
449 ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς | καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας. παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγέ|νοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζον<α> καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν [παρέχει] <εἰ ἄρ' ἔχει> ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὐτ[ὸ]<ὰ> <εἴ>τε καθ' αὐτ[ὸ]<ὰ> κρίνεται ἢ [ναὶ] <καὶ> πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος· γενομένη[ς] <δ'> οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτο|σχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φα[ῦ]λλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα, κατὰ μικρὸν ηὐξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ | τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν. ... καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέ|ξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρι[α]κοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρεν· μάλιστα γὰρ λεκτι|κὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, [ἑξάμετρα] <τετράμετρα> δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας· ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ [ἄλλως] <ἄλλ' οἷς> ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται. <περὶ μὲν οὖν τούτων το|σαῦτα> ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις 5
φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ

⟨τοῦ γελοίου, ὃ⟩ τοῦ αἰσχροῦ ἐστι [τὸ γελοῖον] μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρ|τημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις, καὶ δι' ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ | σπουδάζεσθαι b *ἐξ ἀρχῆς ἔδωκεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔλαθεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ | πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις· τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς [ε]ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.*

. . . .

ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μόνου ⟨τοῦ διὰ λόγου ἐμ⟩μέ|τρου μεγάλου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· [τὸ] ⟨τῷ?⟩ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. ἔτι δὲ τῷ μήκει, ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας. διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ [αὐτῇ] ⟨αὕτη⟩, οὐ πάντα ἐν τῇ | ἐποποιίᾳ.

6 *Περὶ ⟨μὲν⟩ οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν, περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν, ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας | καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστ[ου]⟨ῳ⟩ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων [μ]⟨π⟩αθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ [μέλος] ⟨μέτρον⟩, τὸ δὲ χω-*

ρὶς τοῖς | εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις· ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν | ⟨ἐμ⟩μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσ[α]⟨ι⟩ν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπό τινων πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν, — διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς | πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας, — πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος, καὶ κατὰ [ταύτας]⟨ταῦτα⟩ καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτο[ν] τὴν | σύνθεσιν τῶν πραγμάτων· τὰ δὲ ἤθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς [πράττοντας] ⟨προαιρουμένους⟩, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ⟨μίμησίς⟩ ἐστιν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ | διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν ⟨ἣ⟩ οὐκ ὀλίγοι⟨ς⟩ αὐτῶν ⟨ἐν πᾶσιν⟩ ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψ⟨ε⟩ις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύ|τως.

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου· καὶ εὐδαιμονία[ς] ⟨δὲ⟩ καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστί, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ | τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον· οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμ[περι]⟨παρα⟩λαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γέ|νοιτ'

ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνω[σ]τον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνω[σ]τος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος. ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις | καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, ⟨οὐ⟩ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων· ⟨παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ | ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα.⟩ πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀνα|γνωρίσεις. ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη· [παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ | ἐπὶ τῆς γραφικῆς. εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα·] ἔστι τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. τρίτον δὲ ἡ διάνοια. τοῦτο δ' | ἐστὶ τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις· [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει] διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων | ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τις προαιρεῖται ἢ φεύγει ⟨ἢ ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον εἰ προαιρεῖται ἢ φεύγει⟩ ὁ λέγων. διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται. τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ | ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. τῶν δὲ λοιπῶν [πέντε] ⟨πέμπτον⟩ ἡ μελοποιία μέγιστον ⟨ὂν⟩ τῶν



ἡδυσμάτων. ⟨μέλος δὲ τῆς μουσικῆς ἐστὶν ἴδιον, ὅθεν ἀπ' ἐκείνης τὰς αὐτοτελεῖς ἀφορμὰς δεήσει λαμβάνειν.⟩ ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· [ὡς] ⟨ἡ⟩ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν | τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.

7 Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν. κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μί|μησιν, ἐχούσης τι μέγεθος. ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δ' ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δ' ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστί, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι, ἢ | ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις [ε]ἰδέαις.

ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν | πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἔκ τινων, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· — τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε [πᾶν μικρὸν] ⟨πάμμικρον⟩ ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον· — συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου [χρόνου· ⟨χωρίου⟩ γινομένη — οὔτε [πᾶν μέγεθος] ⟨παμμέγεθες⟩
451 — οὐ γὰρ | ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον· — ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σ[ω]⟨χη⟩μάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω | καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δ' εὐμνημόνευτον εἶναι. τοῦ μήκους ὅρος μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρα[ς]⟨ν⟩ ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν

φύσιν | τοῦ πράγματος ὅρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος, ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς | ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους.

8 Μῦθος δ᾽ ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ [γένει] ⟨γ᾽ ἑνὶ⟩ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν· οὕτω[ς] δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. διὸ πάντες ἐοίκασιν | ἁμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληΐδα, Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὁ δ᾽ Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ᾽ ἔοικε καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ⟨ἢ⟩ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν οἵαν λέγο[ι]μεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. | χρὴ οὖν καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν | ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9 Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι [οὕτω] ⟨οὐ τὸ⟩ τὰ γ[ι]⟨ε⟩νόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ᾽ οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ | ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς b
οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τοῦτο διαφέρει, [τῷ] ⟨τὸ⟩ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέ|γειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν

γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στο|χάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ[ν] δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα [ὑπο]⟨ἐπι⟩τιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον | ποιοῦσιν. ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἓν | ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέ|χεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστι, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῇ γε|νόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστιν· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν.

τῶν δὲ [ἁπλῶν] ⟨τραγικῶν⟩ μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χείρισται. λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπει|σόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ [τοὺς ὑποκριτάς] ⟨τὰς ὑποκρίσεις⟩. ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείν[α]⟨ο⟩ντες
1452 μῦθον, | πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις

ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται [καὶ] [μάλιστα] ⟨κάλλιστα⟩, ⟨ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν⟩ καὶ μᾶλλον, ὅταν [γένηται παρὰ τὴν δόξαν] δι' ἄλληλα, τὸ γὰρ θαυ|μαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινε τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυϊ, θεωροῦντι ἐμπεσών, ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα | οὐκ εἰκῇ γενέσθαι· — ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

10 Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς | γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται· πεπλεγμένη δὲ [λέξις] ⟨πρᾶξις ἧς⟩ μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν| ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι [ταῦτα] ⟨τἀναντία⟩· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11 Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδί|ποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν, καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθ[ῶ]⟨ῶ⟩ν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. ἀναγνώρισις δέ, | ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων. καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίγν[ο]⟨ω⟩νται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶ μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ | τυχόντα ἔστιν ὡς ⟨ὅ⟩περ εἴρηται συμβαίνει, καὶ εἰ πέπραγέ τις [εἰ]

⟨ἢ⟩ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι· ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν. ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ b ἔλεον ἕξει | ἢ φόβον, [οἷον] ⟨οἵων⟩ πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται, ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. ἐπε[ι]⟨ὶ⟩ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος ἕτερος | τίς ἐστιν, ὁτὲ δ' ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίστη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια | καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις ⟨τί ἐστιν⟩ εἴρηται, πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον [ὅ τι] ⟨οἵ τε⟩ ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

. . . .

12

[Μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι, | πρότερον εἴπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσόν, καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, τάδε ἐστί, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι. ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ | παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος, χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ | σκηνῆς. μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, ταῦτ' ἐστίν.]

13

[Ὡς] ⟨Ὧν⟩ δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ | ἃ | δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔρ|γον; ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ

ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν, πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μετα|βάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ᾽ ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον | οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν· . . . . οὐδ᾽ [αὐτὸ] <αὖ τὸν> σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν, τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ᾽ οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ | περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι᾽ | ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον <Οἰ>δίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον, ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασιν, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον | ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι᾽ ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἵου εἴρηται, ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον | περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστιν. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο | δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν· τοῦτο γάρ ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ

τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τρα|γικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπό τινων ἐστὶ σύστασις, [ἣ] ⟨ἡ⟩ διπλῆν τε τὴν [σύστασιν] ⟨μετάβασιν⟩ ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν [θεάτρων] ⟨θεατῶν?⟩ ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' | εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. . . . ἔστι δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ [ἂν οἱ] ⟨οἳ ἂν⟩ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

b *Ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς* 14 *ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστι δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν | ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρα|σκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν, οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν | συμπιπτόντων, λάβωμεν. ἀνάγκη δὲ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ⟨φοβερὸν οὐδ'⟩ ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες. ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ | πάθη, οἷον [ἢ] ⟨εἰ⟩ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἤ τι ἄλλο τοιοῦτον [δρᾶν] ⟨δρᾷ⟩, ταῦτα ζητητέον. τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμνήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμαίω|νος· αὐτὸν δὲ*

εὑρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστι δὲ | πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους, τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, οἷον ὁ Ἀλκμαίων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸν μέλ|λοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας, τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον, τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν, ἀπαθὲς γάρ, διόπερ οὐδεὶς | ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλι- 14 γάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι, τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστι, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ | τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὒ ἀλλ' ἀνεγνώρισεν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν. διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ | γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη.

περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως, καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύ|θους, εἴρηται ἱκανῶς.

15 Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι. ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ᾖ. ἕξει δὲ ἦθος μὲν ἐάν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσιν <ποιάν> τινα [ᾖ] <εἶναι>, χρηστὸν δὲ ἐὰν | χρηστήν. ἔστι δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστι χρηστὴ καὶ δοῦλος· καίτοι γε ἴσως τού-

των τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. δεύτερον δὲ τὰ ἁρμόττοντα· ἔστι γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τ[ὸ]<ι> ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ [τῷ] <τὸ> ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον· τοῦτο γὰρ ἕτερον | τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἁρμόττον ποιῆσαι, ὥσπερ εἴρηται. τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν· κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθείς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ, τοῦ | δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ. — χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, | ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν [ἢ] <ἢ> ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι [ἢ] <ἢ> ἀναγκαῖον ἢ εἰκός. φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ | μύθου <καὶ τῶν ἠθῶν?> συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν [ἀπλοῦν] <ἀπόπλουν>· ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ | δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας, ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν· ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον [τῷ] <τὸ> ἐν τῷ Οἰδίποδι [τοῦ] <τῷ> Σοφοκλέους. — ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων <ἢ καθ'> ἡμᾶς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογρά|φους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν [ἰδίαν] <οἰκείαν> μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν, <οἷον> παράδειγμα σκληρότητος [οἷον] τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.

ταῦτα [δὴ] <δεῖ> διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ[ς?] παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις.

εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

16 *Ἀναγνώρισις δὲ τί μέν ἐστιν, εἴρηται πρότερον· εἴδη | δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη, καὶ ᾗ πλείστῃ χρῶνται δι' ἀπορίαν, [ἢ] <ἡ> διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον*

λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς

ἢ ἀστέρ[α]<ε>ς οἵους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, τὰ περι|δέρ[ρε]<αι>α, καὶ οἷ<ον> ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. ἔστι δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσ|περ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι· οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει, ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' | οὐχ ὁ μῦθος. [δι' ὅτι] <διο καὶ> ἐγγὺς τῆς εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή. [ἤτοι τῇ] <ἡ τρίτη δὲ> διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι | τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις [τῆς] <τοῖς> Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγ[ων]<ῳ>, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν· ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν. τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χ[λ]οηφόροις, ὅτι | ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ ὁ Ὀρέστης· οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἡ Πολυείδου[ς] τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρήσων υἱὸν αὐτὸς ἀπόλ|λυται. καὶ ἡ ἐν τοῖς Φιν<ε>ίδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἱμαρμένην, ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς· καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. ἔστι δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ [θεάτρου] <θατέρου>, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον

ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ | ἑωράκει, τὸ δέ, ὡς [δι᾽] <δὴ> ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου, [ποιῆσαι] <ἐποίησε> παραλογισμόν. πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς <ἐκ>πλήξεως γιγνομένης δι᾽ εἰκό[ν]των, οἷον [ὁ] ἐε τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μό|ναι ἄνευ τῶν πεποιημένων <καὶ> σημείων καὶ [δέρεων] <δεραίων>. δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17 Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐν[ε]<α>ργέστατα [ὁ] ὁρῶν, ὥσπερ παρ᾽ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς | πραττομένοις, εὑρίσκοι τὸ πρέπον, καὶ [ἥκιστα] <ἥκιστ᾽ ἂν> λανθάνοι[το] τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου ὃ [ἐπιτιμᾷ τῷ] <ἐπετιμᾶτο> Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ [ἂν εἴη] <ἀνῄει>, ὃ μὴ ὁρῶντα τὸν [θεα]<ποιη>τὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσε, δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν. ὅσα δὲ δυνατόν, καὶ τοῖς [σχ]<καθ>ήμασι συναπερ|γαζόμενον. πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσι, καὶ χειμαίνει ὁ χ<ε>ιμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐξεταστικοί εἰσιν. τού[του]ς τε λόγους [καὶ] τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ | αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ᾽ οὕτως ἐπεισοδ[ίου]<ιοῦν> καὶ [περι]<παρα>τείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας. τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ᾗ | νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην. χρόνῳ δ᾽ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας. [τόδε] <τὸ δὲ> [ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς] διὰ [τινὰ] <τίνα> αἰτίαν, ἔξω τοῦ καθόλου <— ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς> ἐλθεῖν ἐκεῖ, — καὶ ἐφ᾽ ὅ τι δέ, ἔξω τοῦ μύθου. ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἴθ᾽ ὡς Εὐρι|πίδης εἴθ᾽ ὡς Πολύειδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι· καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. μετὰ ταῦτα

δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν, ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια ⟨σκοπεῖν⟩, οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι᾽ ἧς ἐλήφθη, καὶ ἡ | σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως. ἐν μὲν οὖν τοῖς [ἄρ]⟨δρά⟩μασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ᾽ ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσείας μ[α]⟨ι⟩κρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, [ἐπεὶ] ⟨ἔτι⟩ δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρή|ματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς [δὲ] ⟨δὴ⟩ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας [τινὰς] ⟨τὶς⟩ αὐτός, ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ᾽ ἐχθροὺς διέφθειρεν. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ᾽ ἄλλα ἐπεισόδια.

8 Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, | τὰ μὲν ἔξωθεν ⟨πολλάκις⟩ καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν [πολλάκις] ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις. λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ᾽ ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν, ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν ⟨ἐκ δυστυχίας συμβαίνει ἢ εἰς δυστυχίαν ἐξ εὐτυχίας⟩, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους, ὥσπερ ἐν τῷ Λυ⟨γ⟩κεῖ τῷ Θεοδέκτου | δέσις μὲν τά τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δὴ ⟨ἀπαγωγή, λύσις δ᾽ ἡ⟩ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· τοσαῦτα γὰρ καὶ [τὰ μέρη] ⟨τοῦ μύθου⟩ ἐλέχθη· ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· ἡ δὲ παθητική, οἷον οἵ τε Αἴαν|τες καὶ οἱ Ἰξίονες· ἡ δὲ ἠθική, 14 οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς· τὸ δὲ τέταρτον ⟨ἡ ἁπλῆ, οἷον . . . . παρέκβασις δὲ ἡ τερατώδ⟩[ο]ης, οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἅιδου. μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως [γ]⟨τ⟩ε | καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ᾽ ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, [ἕκαστον] ⟨ἑκάστου⟩ τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδ[ὲν]⟨ενὶ⟩ ἴσως ⟨ὡς⟩ τῷ μύθῳ, τοῦτο δέ, ὧν ἡ

αὕτη πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ | λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κρ[ο]⟨α⟩τεῖσθαι.

χρὴ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν. ἐποποιικὸν δὲ λέγω [δὲ] τὸ πολύμυθον, οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν | δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν, καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, ⟨ἢ⟩ Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ· ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς | ἁπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς, τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον· ἔστι δὲ τοῦτο ὅταν ὁ σοφὸς μὲν ⟨ὢν⟩ μετὰ πονηρίας ⟨δὲ⟩ ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ. ἔστι δὲ τοῦτο εἰκὸς ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ | καὶ παρὰ τὸ εἰκός. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ [δι]⟨ᾀ⟩δόμενα ⟨οὐ⟩ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαν|τος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

***Περὶ** μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἤδη εἴρηται, λοιπὸν δὲ* 19
περὶ λέξεως [ἢ] ⟨καὶ⟩ διανοίας εἰπεῖν. τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν | τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον | ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα[ς]. δῆλον δὲ ὅτι καὶ [ἐν] τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν [ε]ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι, ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα [δ' η] ⟨δέῃ⟩ παρασκευάζειν. πλὴν τοσοῦτον δια|φέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ

τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι· τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φανοῖτο [ἡδέα] ⟨ᾗ δεῖ⟩ καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, | ἅ ἐστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις, καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον. παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται, ὅ τι καὶ ἄξιον σπου|δῆς. τί γὰρ ἄν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν

μῆνιν ἄειδε θεά;

τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησί, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπίταξίς ἐστιν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὂν θεώρημα.

20 Τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτῶσις, λόγος. στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστι φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνετὴ γίγνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον. ταύτης | δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. ἔστι δὲ φωνῆεν μὲν ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ⟨οἷον τὸ Α καὶ τὸ Ω,⟩ ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ | τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασί τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.

συλλαβὴ | δέ ἐστι φωνὴ ἄσημος, συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβή, καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν.

σύνδεσμος δέ ἐστι φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε | κωλύει 145 οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν

[πεφυκυῖαν] συντίθεσθαι, ⟨πεφυκυῖα τίθεσθαι⟩ καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἣν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ᾽ αὑτόν, οἷον μέν, ἤτοι, δέ. ἢ φωνὴ ἄσημος, ἣ ⟨λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ. ἄρθρον δ᾽ ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἣ⟩ ἐκ πλειόνων μὲν φω|νῶν μιᾶς, σημαντικ[ὸν]⟨ῶν⟩ δέ, ποιεῖν πέφυκε[ν] μίαν σημαντικὴν φωνήν, [ἄρθρον δ᾽ ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἣ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ.] οἷον τὸ [φμι] ⟨ἀμφὶ⟩ καὶ τὸ [π.ε.ρ.ι] ⟨περὶ⟩ καὶ τὰ ἄλλα. [ἡ φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα τίθεσθαι | καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου.] ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετή, σημαντικὴ ἄνευ χρόνου, ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ᾽ αὑτὸ σημαντικόν — ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα — ὡς καὶ αὐτὸ καθ᾽ αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει. ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετή, σημαντικὴ μετὰ χρό|νου, ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ᾽ αὑτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκὸν οὐ σημαίνει τὸ [πότε] ⟨ποτὲ⟩, τὸ δὲ βαδίζει[ν] ἢ βεβάδικε προ⟨σ⟩σημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. πτῶσις δ᾽ ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος ἡ μὲν τὸ κατὰ ⟨τὸ⟩ τούτου ἢ τούτῳ σημαῖ|νον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ ἑνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον ἀνθρώπ[οι]⟨ῳ⟩ ἢ ἀνθρώπο⟨ι⟩ς, ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ᾽ ἐρώτησιν ⟨ἢ⟩ ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ [ἐ]βάδιζε! πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν. λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἧς ἔνια μέρη καθ᾽ αὑτὰ σημαίνει τι· οὐ γὰρ | ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός, ἀλλ᾽ ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει, οἷον ἐν τῷ βαδίζει[ν] Κλέων ὁ Κλέων. εἷς δέ ἐστι λόγος διχῶς· ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμ[ων]⟨ῳ⟩, οἷον ἡ Ἰλιὰς μὲν | συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου [τὸ] ⟨τῷ⟩ ἓν σημαίνειν.

Ὀνόματος δὲ εἴδη τὸ μὲν ἁπλοῦν, ἁπλοῦν δὲ 21
λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, — πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματ[ος]⟨ι⟩ σημαίνοντος καὶ

ἀσήμου, — τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ πολ|λαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν μεγαλ[ιωτῶν]⟨είων, ὡς⟩ Ἑρμοκαϊ|κόξανθος. b

ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον. λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι, ὥστε φανερὸν ὅτι καὶ γλῶτ|ταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ | εἶδος, οἷον

νηῦς δέ μοι ἧδ' ἕστηκε·

τὸ γὰρ ὁρμ⟨ε⟩ῖν ἐστιν ἑστάναι τι. ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ γένος·

[ἤδη] ⟨ἦ δὴ⟩ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν·

τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλου κέχρηται. ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος, οἷον

χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀ[ε]ρύσας

[κε τεμῶν ἀτηρεῖ] ⟨καὶ

ταμὼν ἀτειρέϊ⟩ χαλκῷ·

ἐνταῦθα | γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τι ἐστίν. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει | πρὸς ὅ ἐστιν. λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἄρη. ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὃ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν γῆρας ἡμέρας [ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς], καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ ⟨ὥσπερ Ἐμπεδο|κλῆς⟩ δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνὰ λόγον, ἀλλ' οὐδὲν ἧττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα

ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν <ἀφιέντα τὸν> καρπόν, διὸ εἴρηται

σπείρων θεοκτίσταν | φλόγα.

ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως [ἀλλὰ οἴνου] <ἀλλ' ἄοινον>. . . . . πεποιημένον δ' ἐστὶν ὃ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπό τινων αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον | τὰ κέρατα ἔρνυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα.

.58 *ἐπεκτεταμένον | δέ ἐστιν ἢ ἀφῃρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένο[ν]<ς> ᾖ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ [δὲ ἂν] <δ' ἐὰν> ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεος πόληος καὶ τὸ Πηλέος <Πηλῆος καὶ τὸ Πηλείδου> Πηληιάδεω, ἀφῃρημένον δὲ οἷον τὸ | κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ*

μία γίνεται ἀμφοτέρων [ō ης] <ὄψ>.

ἐξηλ<λ>αγμένον δ' ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ

δεξιτερὸν κατὰ μαζὸν

ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

[αὐτῶν δὲ] <ἁπάντων δ' αὖ> τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξύ. ἄρρενα μὲν ὅσα <ἐστὶ> τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ <καὶ Σ> | καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἐστὶ δύο, Ψ καὶ Ξ). θήλεα δέ, ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἴς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθ[η]<ει> εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ <ἐκ τῶν φωνηέντων> τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ <τῷ Σ> ταὐτά ἐστιν· εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς | φωνῆεν <ἀεὶ> βραχύ· εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον, μέλι κόμ<μ>ι πέπερι, εἰς δὲ τὸ Υ πέντε, <πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ>. τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ <Α καὶ> Ν καὶ <Ρ καὶ> Σ.

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. 22
σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ | ταπεινή. παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιω-

τικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη. ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἄν τις [ἂν] <ἅμ'> ἅπαντα τοιαῦτα [ποιῆσαι] <ποιήσῃ>, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβα|ρισμός, ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλ[ο]<ω>ττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματος [τε] γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι. κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <κυρίων> [ὀνομάτων] σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἷον

ἄνδρ' [ἴδον] <εἶδον> πυρὶ χαλκὸν | ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα,

καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. δεῖ ἄρα [κεκρίσθαι] <κεχρῆσθαι> πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινὸν οἷον ἡ γλῶττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τἆλλα τὰ εἰρημένα εἴδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος | συμβάλ[ε]<λον>ται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ | κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμ[οῦ]<ῶ>ντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου ταὶ διακωμῳδοῦντες τὸν ποιητήν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥᾴδιον ποιεῖν, εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὁπόσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει·

[ἤτει χάριν] <Ἠπιχάρην> [ἴδον] <εἶδον> Μαρα-
| θῶνάδε βαδίζοντα,

καὶ

οὐκ [ἂν γεράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον] <ἄν
γ' ἠράμενος τοῦ κείνου ἐλληβώρου>.

τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον, τὸ [δὲ μέτρον] <δ' ἄμετρον> κοινὸν ἁπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἴδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες [ἔπειτα] <ἐπὶ τὰ> γελοῖα τὸ | αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο. τὸ δὲ ἁρμόττον[τος] ὅσον διαφέρει ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρείσθω, ἐντιθεμένων τῶν <κυρίων> ὀνομάτων εἰς τὸ μέ-

τρον. καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων [εἰδέων] ⟨εἰδῶν⟩ μετατιθεὶς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος [ἰάμβιον] ⟨ἰαμ|βεῖον⟩ Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἓν δὲ μόνον ὄνομα μετα[τι]θέντος ἀντὶ κυρίου [εἰωθότος] γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε

[φαγάδενα] ⟨φαγέδαιναν⟩ ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. καὶ

| νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀειδής] ⟨ἄκικυς⟩,

εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθείς,

νῦν δὲ [μεὼν] ⟨μ' ἐὼν⟩ μικρός [δ]⟨τ⟩ε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής.

καὶ

δίφρον [τε ἀεικέλιον] ⟨τ' αἰκέλιον⟩ καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,

| δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

καὶ τὸ [ἴωνες βοῶσιν ἢ ἴωνες]

⟨ἠϊόνες βοόωσιν,

ἠϊόνες⟩ κράζουσιν. ἔτι δὲ Ἀρ[ε]ιφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῴδει, ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴπ[η]⟨οι⟩ ἐν τῇ διαλέκτῳ, τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν, καὶ τὸ ἐγὼ δέ νιν,
59 καὶ τὸ | Ἀχιλλέως πέρι ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει.

ἔστι δὲ μέγα μὲν [τῷ] ⟨τὸ⟩ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόν|τως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστιν· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν.

τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτ|ται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβ⟨ε⟩ίοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωικοῖς

ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα· ἐν δὲ τοῖς ἰαμβ<ε>ίοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων <ὅσοις> [καὶ ἐν ὅσοις] <κἂν ἐν τοῖς> λόγοις τι<ς> χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

| περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23 *Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχου|σαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποι[εῖ]<ῇ> τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορία<ι>ς τὰς [συνήθεις] <συνθέσεις> εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν, ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ | γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμ[ίνη]<ῖνι> ἐγένετο ναυμαχ[ος]<ία> καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θατέρου, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο | δρῶσιν. διό, ὥσπερ εἴπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, [τὸ?] <τῷ?> μηδὲ τὸν πόλεμον, καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος, ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγα<ς> καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι· ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. | νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται [αὐτῶν] <ἐν αὐτῷ> πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις [δὶς] διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι, καὶ | περὶ ἕνα χρόνον, καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον* b *ὁ τὰ [Κυπρικὰ] <Κύπρια> ποιήσας καὶ <ὁ> τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόνα[ς]<ι>, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ <ἐκ> τῆς μικρᾶς | Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις, καὶ ἀπόπλους· καὶ Σίνων, καὶ [Π]<Τ>ρῳάδες.*

Ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ [δὴ] ⟨δεῖ⟩ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθη|τικὴν ⟨δεῖ εἶναι⟩· καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· ⟨καὶ τὰ τοῦ καλλίστου μύθου μέρη ταὐτά·⟩ καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ⟨ὡσαύτως⟩ ἔχειν καλῶς. οἷος ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκαν[ό]⟨ῶ⟩ς. καὶ γὰρ καὶ τῶν πο[ν]⟨ι⟩ημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν| καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον, — ἀναγνώρισις γὰρ διόλου, — καὶ ἠθική, πρός [γὰρ] ⟨τε⟩ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα⟨ς⟩ ὑπερβέβληκεν. 24

διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἡ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν | καὶ τὸ τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς [θε] ⟨δὲ⟩ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα | πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν | ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας. τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμ[ω]⟨ο⟩κεν. εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγη⟨μα⟩τικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ | ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν, διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ [κίνησις] ⟨μίμησις⟩ τῶν ἄλλων. τὸ δὲ ἰαμβ⟨ε⟩ῖον καὶ
460 τετράμετρον | κινητι⟨κά⟩, καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικόν, τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύ[η]⟨οι⟩ τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ [τὸ] ⟨τῷ⟩ ἡρ[ῴῳ]⟨ωικῷ⟩, ἀλλ' ὥσπερ

εἴπομεν, αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτ[ὴ]<ῇ> [δι]αἱρεῖ|σθαι.

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα | φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι [ἦθος] <εἶδος>, καὶ [οὐδένα ἤθη] <οὐδέν' ἀήθη>, ἀλλ' ἔχοντα ἤθη.

δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ [ἀνά]-<ἄ>λογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα, ἐπεὶ τὰ περὶ | τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων· ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι. δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. | ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. οἴονται γὰρ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ <ἢ> γινομένου γίνηται, [ἢ] <εἰ> τὸ ὕστερόν ἐστι, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος. διὸ [δή] <δεῖ>, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο[υ] δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι, [ἢ] προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὄν, | παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παράδειγμα δὲ [τοῦτο] <τούτου> ἐκ τῶν Νίπτρω<ν>. προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπ[ε]ίθανα· τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος ὥσπερ | Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς [ὁ ἴολαος] <ὁ Λάϊος> ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες, ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἥκων. [ὃ]<ὥ>στε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρ[ει]<η>το ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους· ἂν δὲ θῇ, [καὶ] <ὡς ἂν> φαίνηται εὐλο|γωτέρως ἐνδέχεσθαι καὶ ἄτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ

ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτά, b δῆλον ἂν | γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσει⟨εν⟩· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον. τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσι καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ | λέξις τά [δὲ] ⟨τε⟩ ἤθη καὶ τὰς διανοίας.

Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων [ἂν] εἰδῶν ἐστιν, ὧδ' ἂν θεωροῦσι γένοιτ' ἂν φανερόν. ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητής, [ὥσπερ ἂν εἰ] ⟨ὡσπερανεὶ⟩ ζωγράφος [εἰ] ⟨ἢ⟩ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων [τῶν ἀριθμῶν] ⟨τὸν ἀριθ|μὸν⟩ ἕν τι ἀεί· ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασι καὶ δοκεῖ, ⟨ἢ⟩ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ⟨ἁπλῇ⟩ ἢ καὶ γλώτταις καὶ μεταφοραῖς, καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστιν· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶ τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέ|χνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία· ἡ μὲν γὰρ καθ' αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. ἡ μὲν γὰρ ⟨τοῦ ἃ⟩ προείλετο μιμήσασθαι ἀδυναμία[ν] αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· [ἡ] ⟨εἰ⟩ δὲ ⟨διὰ⟩ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ⟨ἅμ'⟩ ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα, | οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, [ἢ] ἀδύνατα πεποίηται ὁποια[ν]οῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. πρῶτον μέν· τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην. ἀδύνατα πεποίηται. ἡμάρτηται. ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὑτῆς· τὸ γὰρ | τέλος [εἴρηται] ⟨αἱρεῖται⟩, εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παράδειγμα ἡ τοῦ Ἕκτορος δίωξις. εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ⟨ἢ μὴ⟩ ἧττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ ⟨ἄνευ τοῦ⟩ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην ⟨ἡ⟩μαρτῆσθαι, οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι. ἔτι· ποτέρων ἐστὶ τὸ | ἁμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός; ἔλαττον γάρ, εἰ μὴ [εἰ]⟨ᾔ⟩δει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει, [η η] ⟨ἢ εἰ⟩ ἀμιμήτως ἔγραψεν. πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν

ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ· ἀλλ' ἴσως ⟨ὡς⟩ δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδη[ς]⟨ν⟩ δὲ οἷοι εἰσί, ταύτῃ | λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιόν [οὔτε] ⟨ἐστι⟩ λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν | ὥσπερ Ξενοφάν[η]⟨ει⟩· ἀλλ' [οὐ] ⟨οὖν⟩ φασίν. τὰ 1461
δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων,

ἔγχεα δέ σφιν
ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος·

οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς | [ἢ] ⟨εἰ⟩ εἴρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα, [ἢ] ⟨εἰ⟩ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ [οὖν ἕκεν] ⟨οὗ ἕνεκεν⟩, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ⟨ἢ⟩ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. τὰ δὲ πρὸς τὴν | λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττῃ

οὐρῆας μὲν πρῶτον·

ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας. καὶ τὸν Δόλωνα

[ὡς] ⟨ὅς⟩ [ῥῆτοι] ⟨δή τοι⟩ εἶδος μὲν [εἰ ἦν] ⟨ἔην⟩ κακός,

οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν· τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρῆτες εὐπρόσωπον καλοῦσιν. καὶ τὸ

ζωρό|τερον δὲ κέραιε

οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν, ἀλλὰ τὸ θᾶττον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον

[ἄλλοι] ⟨πάντες⟩ μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες
εὗδον παν⟨ν⟩ύχιοι·

ἅμα δέ φησιν

ἤτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν,
αὐλῶν συρίγγων [τε] ⟨θ'⟩ ὁμαδόν.

τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ ⟨τοῦ⟩ πολλοὶ κατὰ μεταφο|ρὰν εἴρηται· τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι. καὶ τὸ

οἴη δ' ἄμμορος

κατὰ μεταφοράν· τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ

δίδομεν δέ οἱ

καὶ

τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ.

τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς

αἶψα δὲ [θνητὰ] ⟨θνήτ'⟩ ἐφύοντο τὰ πρὶν μά|θον ἀθάνα[τα]⟨τ' εἶναι⟩,
[ζῷά] ⟨ζωρά⟩ τε πρὶν κέκρητο.

τὰ δὲ ἀμφιβ[όλια]⟨ολίᾳ⟩,

παρῴχηκεν δὲ πλέω⟨ν⟩ νύξ·

τὸ γὰρ πλ[εί]⟨έ⟩ω⟨ν⟩ ἀμφίβολόν ἐστιν. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως, ⟨οἷον ὅσα πο⟩τῶν κεκραμένων οἶνόν φασιν [εἶναι] ⟨ἔνιοι⟩, ὅθεν πεποίηται [κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο] ⟨ὁ Γανυμήδης

Διὶ οἰνοχοεύειν,

οὐ πινόντων οἶνον⟩· καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται [ὁ | Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεύει οὐ πεινόντων οἶνον]

⟨κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο⟩·

εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν. δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκ[εῖ]⟨ῇ⟩ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημαίνοι[ε] τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τὸ

τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος,

τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται· [ωδιηως] ⟨ὡδὶ ἢ ὥς⟩ | μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι, κατὰ τὴν καταντικρὺ

ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ· ἀλλ' ἴσως ⟨ὡς⟩ δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδη[ς]⟨ν⟩ δὲ οἷοι εἰσί, ταύτῃ | λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιόν [οὔτε] ⟨ἐστι⟩ λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν | ὥσπερ Ξενοφάν[η]⟨ει⟩· ἀλλ' [οὐ] ⟨οὖν⟩ φασίν. τὰ 1461
δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων,

ἔγχεα δέ σφιν
ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος·

οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς | [ἢ] ⟨εἰ⟩ εἴρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα, [ἢ] ⟨εἰ⟩ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ [οὖν ἔκεν] ⟨οὗ ἕνεκεν⟩, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ⟨ἢ⟩ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. τὰ δὲ πρὸς τὴν | λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττῃ

οὐρῆας μὲν πρῶτον·

ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας. καὶ τὸν Δόλωνα

[ὡς] ⟨ὅς⟩ [ῥῆτοι] ⟨δή τοι⟩ εἶδος μὲν [εἰ ἦν] ⟨ἔην⟩ κακός,

οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν· τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρῆτες εὐπρόσωπον καλοῦσιν. καὶ τὸ

ζωρό|τερον δὲ κέραιε

οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν, ἀλλὰ τὸ θᾶττον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον

[ἄλλοι] ⟨πάντες⟩ μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες
εὗδον παν⟨ν⟩ύχιοι·

ἅμα δέ φησιν

ἤτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν,
αὐλῶν συρίγγων [τε] ⟨θ'⟩ ὁμαδόν.

τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ ⟨τοῦ⟩ πολλοὶ κατὰ μεταφο|ρὰν εἴρηται· τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι. καὶ τὸ

οἴη δ' ἄμμορος

κατὰ μεταφοράν· τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ

δίδομεν δέ οἱ

καὶ

τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ.

τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς

αἶψα δὲ [θνητὰ] ⟨θνήτ'⟩ ἐφύοντο τὰ πρὶν μά|θον ἀθάνα[τα]⟨τ' εἶναι⟩,
[ζῷά] ⟨ζωρά⟩ τε πρὶν κέκρητο.

τὰ δὲ ἀμφιβ[όλια]⟨ολίᾳ⟩,

παρῴχηκεν δὲ πλέω⟨ν⟩ νύξ·

τὸ γὰρ πλ[εῖ]⟨έ⟩ω⟨ν⟩ ἀμφίβολόν ἐστιν. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως, ⟨οἷον ὅσα πο⟩τῶν κεκραμένων οἶνόν φασιν [εἶναι] ⟨ἔνιοι⟩, ὅθεν πεποίηται [κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο] ⟨ὁ Γανυμήδης

Διὶ οἰνοχοεύειν,

οὐ πινόντων οἶνον⟩· καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται [ὁ | Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεύει οὐ πεινόντων οἶνον]

⟨κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο⟩·

εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν. δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκ[εῖ]⟨ῇ⟩ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν σημαίνοι[ε] τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τὸ

τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος,

τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται· [ωδιηως] ⟨ὡδὶ ἢ ὥς⟩ | μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι, κατὰ τὴν καταντικρὺ

ἢ ὡς | Γλαύκων λέγει, ⟨ὅ⟩τι ἔνια ἀλόγως προϋπολαμβάνουσι, καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότ[ε]⟨ο⟩ς ὅ τι δοκεῖ ἐπ[ε]ιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ ⟨τι⟩ τῇ αὐτῶν οἰήσει. τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα | εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τ[ι]⟨η⟩λέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ' ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλ⟨λ⟩ῆνές φασιν· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσέα, καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον. δι' ἁμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα εἰκός ἐστιν. ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν | ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπ[ε]ίθανον καὶ δυνατόν· ⟨καὶ εἰ ἀδύνατον⟩ τοιούτους εἶναι [οἷον] ⟨οἵους⟩ Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. πρὸς ⟨δ'⟩ ἅ φασι, τἄλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλο|γόν ἐστιν. εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι. τὰ δ' ὑπεναντί[α ὡς]⟨ως⟩ εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι, εἰ τὸ αὐτό, καὶ πρὸς τὸ αὐτό, καὶ ὡσαύτως, ὥστε καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὃ ἂν [φρόνημον] ⟨φρόνιμος⟩ ὑποθῆται. ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογί[α]⟨ᾳ⟩ καὶ μοχθηρί[α]⟨ᾳ⟩, ὅταν μὴ | ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης ⟨ἐν⟩ τῷ [αἰγειήτῃ] ⟨Αἰγεῖ, ἢ τῇ⟩ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου.

τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν. ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην· αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν | εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτ[αί]⟨έ⟩αι, εἰσὶ δὲ δώδεκα.

26 Πότερον δὲ βελτί[ο]⟨ω⟩ν ἡ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγική, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη [δὴ] ⟨δ' ἡ⟩ πρὸς βελτίους θεατάς ἐστι⟨ν⟩ [δειλίαν δῆλον ὅτι] ⟨ἀεί, λίαν δηλονότι⟩ ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική. ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων, ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦντα⟨ι⟩, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖσθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν.

ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα, πίθηκον ὁ Μυννίσκος | τὸν Καλλιπ-
62 πίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν|δάρου ἦν· ὡς δ' οὗτοι [δ'] ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει· τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι, <οἳ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτ[α αὐ]<ων,> τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους. ἡ οὖν φορτικὴ χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη. πρῶτον μὲν | οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ [ἐστὶ] <ἐποίει> Σωσίστρατος, καὶ [διαδόντα] <διᾴδοντα>, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος <ὁ> Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπ[ι]<ε>τιμᾶτο καὶ νῦν | ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τις ἐστίν. εἰ οὖν ἐστὶ τά γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. [ἔπειτα] <ὑπερέχει> [διότι] <δὲ ὅτι> πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία, — καὶ γὰρ τῷ | μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι, — καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, [δι' ἧς] <αἷς> αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγν[ωρί]<ώ>σει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. ἔτι τῷ ἐν ἐλάττ[ω]<ο>νι μήκει τὸ τέλος
b τῆς μιμήσεως | εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον [ἡδονὴ] <ἥδιον ἢ> πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἴ τις τὸν <Οἰ>δίπουν θείη [θείη] τὸ<ν> Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς. ἔτι ἧττον [ἡ] μία <ἡ> μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν· σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους | τραγῳδίαι γίνονται· ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· <ἐὰν δὲ μή, ἐπεισοδιώδη τὴν μίμησιν εἶναι·> λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια, <ἃ> καὶ καθ' | ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· [καὶ τοιαῦτ' ἄττα] <καίτοι ταῦτα τὰ> ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα, καὶ ὅτι

μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις. εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ, — δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην, — φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέ|λους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εὖ [εἰ] ⟨ἢ⟩ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα.

APPENDIX.

Pag. 1449 a 10 leg. *ἥ μὲν*. Ib. 15 ex Themistii disc. XXVI. pag. 382 ed. Dindorf. (quem locum laudat E. Egger, essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, Par. 1849, p. 139) fortasse addendum est: *⟨τὸ μὲν (γὰρ) πρῶτον ὁ χορὸς ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς· Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν⟩*. Ib. 34 leg. *ἐστι*. 1450 a 2 leg. *διάνοια⟨ν⟩*. 1450 b 4 et 26 leg. *δέ ἐστι⟨ν⟩*. Ib. 27 leg. *δέ ἐστιν*. Ib. 35 leg. *ἔκ τινων*. 1451 a 5 leg. *δὲ εὐμνημόνευτον*. 1451 b 20 leg. *ὀνομάτων*. 1452 a 20 et 21 leg. *γίγνεσθαι*. Ib. 33 leg. *γίν*[ο]⟨ω⟩*νται*. 1452 b 5 leg. *δὲ ἀμφοτέρους*. Ib. 11 leg. *δέ ἐστι*. Ib. 12 leg. [*ὅ τε*]. 1454 a 13 leg. *συμβέβηκε*. 1457 a 2 fortasse non addenda sunt verba *πεφυκυῖα τίθεσθαι*, sed rejicienda verba *καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου*, lin. autem 8—10 rejicienda quidem sunt verba *ἥ* (vel *ἣ*) *φωνὴ ἄσημος, ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν*, sed non rejicienda verba *πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου*. (Abraham de Balmes Venetiis 1522 Averrois paraphrasin vel epitomen sic vertit: „Et conjunctio est vox non significans, quae non facit neque impedit ullam vocem significare: quam non convenit ponere in capite orationis. Disjunctio autem est vox non significans, quae explicat initium orationis aut ipsius ultimum vel

terminum ipsius, cujus locus est in extremis aut in medio orationis.") 1457 b 10 leg. ἕστηκεν. 1458 a 14 leg. <τῷ Σ>. 1459 b 12 adde <δὲ τὰ ἤθη καὶ>.

In **versione Germ.** pag. 24 lin. 3 post vocem Fabel adde (und den Charakteren?). Ib. lin. 5 dele (Iphigenie?). Ib. lin. 25 leg.: auch auf diejenigen Bestandtheile der sinnfälligen Darstellung, welche noch neben den nothwendigen mit der Dichtung verknüpft zu sein pflegen. Pag 43 lin. 10 leg.: Zuerst ist das auf die Kunst selbst Bezügliche in Betracht zu ziehen. Es ist Unmögliches dargestellt worden. Pag. 74 annot. 71 leg.: Aristoteles tadelt, dass im zweiten Buche der Ilias die Rückfahrt nur durch die Dazwischenkunft der Athene verhindert werde; dass er so sich geäussert hat (wahrscheinlich in seinen „Problemata Homerica"), bezeugt ein Scholion zu Ilias II, 73 und 156. Pag. 93 lin. 20—22 leg.: auf das Verhältniss des Dargestellten zu dem Zweck der Dichtkunst selbst bezogen werden zu müssen. Ib. lin. 23 leg.: Naturgesetzen oder technischen Regeln gemäss. Pag. 98 lin. 36 adde: Von Codex A c unabhängig ist nur die arabische Uebersetzung aus dem Jahre 935 n. Chr., die noch handschriftlich (zu Paris) existirt, und die abkürzende Paraphrase des Averroës (um 1180 n. Chr.), die in lateinischen Uebersetzungen (aus dem 13., 14. u. 16. Jahrh.) existirt (s. Egger, essai sur l'hist. de la critique chez les Grecs, Paris 1849, S. 297); der Text war nicht vollständiger und nicht anders geordnet als der unserige. Ib. lin. 43 leg. Erklärer. Pag. 104 lin. 27 leg.: ist Ἰλιάδι das Richtige.

Lipsiae. Bär & Hermann.

Philosophische Bibliothek

oder

Sammlung

der

Hauptwerke der Philosophie

alter und neuer Zeit.

Unter Mitwirkung namhafter Gelehrten

herausgegeben, beziehungsweise übersetzt, erläutert
und mit Lebensbeschreibungen versehen

von

J. H. von Kirchmann.

Neunzehnter Band.

Aristoteles über die Dichtkunst.

Leipzig, 1875.
Erich Koschny
(L. Heimann's Verlag).

Aristoteles

über die Dichtkunst.

Ins Deutsche übersetzt

und mit erläuternden Anmerkungen und einem die Textkritik betreffenden Anhang versehen

von

Dr. Friedrich Ueberweg,
ord. Prof. der Philosophie an der Universität zu Königsberg.

Zweite nach der hinterlassenen Handschrift des Uebersetzers wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage.

Leipzig, 1875.
Erich Koschny
(L. Heimann's Verlag).



Vorrede des Uebersetzers.

Die Schrift des Aristoteles „über die Dichtkunst“ (περὶ ποιητικῆς), welche dieser mit Griechenlands klassischer Poesie innig vertraute Philosoph (dessen Leben in die Jahre 384—322 vor Chr. fällt) um 330 verfasst hat, ist nur unvollständig auf uns gekommen. Aristoteles handelt in den uns erhaltenen Partien über die Poesie überhaupt und über die Tragödie und das Epos insbesondere; was er über die Komödie und vielleicht auch über andere Formen gesagt hat, ist verloren gegangen. Auch inmitten der noch vorhandenen Partien lassen sich mehrere, theils grössere, theils kleinere Lücken nachweisen; andererseits ist der Text nicht ganz frei von fremdartigen Einschiebungen, auch mit noch andern Mängeln behaftet, die sich jedoch durch eine sorgfältige Erwägung des Zusammenhangs grossentheils beseitigen lassen.

Was uns von dem Werke erhalten ist, ist von unschätzbarem Werthe wegen der Tiefe der Einsicht in das Wesen der Kunst und der Fülle feiner und treffender Einzelurtheile. Unser Lessing hat das Verdienst, den Geist dieser Schrift gegenüber einer Auffassung, welche sich zu sehr an einzelne Sätze von untergeordneter Bedeutung hielt, die noch dazu falsch gedeutet worden, und auf dieselben ein

die Dichtkunst beengendes System von Regeln baute, zuerst wieder klar und rein erkannt und zu gebührender Geltung gebracht zu haben; einige Irrthümer, die seiner Auffassung anhaften, hat eine spätere, mit Genauigkeit und Gründlichkeit geführte Forschung zu beseitigen vermocht.

Mag auch manches Einzelne in dieser Aristotelischen Schrift nur für den Alterthumsforscher Interesse haben, so muss doch mit dem wesentlichen Gehalte derselben ein Jeder vertraut sein, dem es um philosophische Bildung und um ein gründliches Verständniss der neueren deutschen Poesie und Aesthetik, auf welche die Aristotelische Poetik einen wesentlichen Einfluss geübt hat, ernstlich zu thun ist.

Die Kenntniss des trefflichen Werkes weiteren Kreisen zu vermitteln, ist der nächste Zweck der vorliegenden Uebersetzung, wie auch der beigefügten, die nothwendigsten Erläuterungen enthaltenden Anmerkungen; wenn diese zu diesem Behuf grossentheils Bekanntes reproduciren, so suche ich doch durch manche derselben, wie auch durch den kritischen Anhang, noch unerledigte Streitfragen ihrer Lösung zuzuführen.

Die Resultate der kritischen Forschung enthält die gleichzeitig (in demselben Verlage) erscheinende Ausgabe des griechischen Textes, in welcher neben die Lesarten der ältesten Handschrift, aus der höchst wahrscheinlich alle anderen noch vorhandenen stammen, die auf Herstellung der ursprünglichen Form abzielenden Conjecturen gestellt worden sind.

Königsberg, im October 1869.

F. Ueberweg.

Inhalts-Verzeichniss.

Allgemeiner Theil.

Specieller Theil.

Theorie der Dichtung

(insbesondere der Tragödie und des Epos).

Cap. 1. (Seite 1447[a], Zeile 8 der Bekker'schen Quart-Ausgabe der Werke des Aristoteles.) Die Dichtkunst überhaupt und ihre Arten, das Wesen einer jeden derselben, die Art und Weise, wie behufs einer schönen Dichtung die Fabel gestaltet werden muss, ferner die Zahl und die Beschaffenheit der Theile eines Dichtwerks, und was sonst noch in den Bereich der nämlichen Untersuchung gehört, das soll der Gegenstand unserer Abhandlung sein, und wir wollen dabei, wie es sachgemäss ist, von dem (an sich) Ersten ausgehen.[1])

(1447[a] 13.) Die epische und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und das bacchische Festlied (der Dithyrambus), so wie grösstentheils auch das Flöten- und Citherspiel, sie alle sind, in ihrer Gesammtheit betrachtet, Nachahmungen.[2])

(1447[a] 16.) Sie unterscheiden sich aber von einander dreifach: nämlich theils durch die generische (den Gattungscharakter betreffende) Verschiedenheit der Darstellungsmittel, theils durch die Verschiedenheit der dargestellten Objecte, theils durch die Verschiedenheit der Darstellungsweise.

(1447[a] 18.) Wie nämlich Manche, theils vermöge bewusster Kunstübung, theils vermöge der Gewöhnung, (theils auch vermöge der blossen Naturanlage?) mittelst Farben und Gestalten vieles abbildlich darstellen, [Andere durch

die Stimme],*) so gebrauchen die oben genannten Künste insgesammt als Darstellungsmittel das Zeitmaass (Rhythmus), die Rede und die qualitative Tonordnung (Harmonie), und zwar entweder eins dieser Mittel oder mehrere mit einander. Bloss Harmonie und Rhythmus verwenden das Flöten- und Citherspiel und wohl auch noch andere Künste gleicher Art, wie z. B. das Spiel auf der Hirtenpfeife. Das Zeitmaass allein ohne Tonordnung gebrauchen die (musischen?) Tanzkünstler; denn auch diese bilden nach, und zwar Charaktere, Gefühle und Handlungen mittelst einer nach Zeitmaassen geordneten Folge von Körperstellungen. Diejenige Kunstform, welche sich nur der ungebundenen oder der metrisch gebundenen Rede bedient, der letzteren, indem sie entweder mehrere Metra mit einander verbindet oder sich auf eins beschränkt, trägt bis jetzt noch keinen gemeinsamen Namen; es giebt ja kein Wort für den Begriff, unter den die Mimen des Sophron und des Xenarch[3]) und die sokratischen Dialoge[4]) eben sowohl fallen, als auch dichterische Darstellungen, zu welchen Jemand etwa den [Trimeter] (Hexameter?) oder das elegische Versmaass (die Distichen) oder ein anderes derartiges wählt. Man knüpft gewöhnlich das Wort „Dichter“ an den Gebrauch des Metrums und nennt demgemäss die Einen Elegiendichter, die Andern epische Dichter, indem man den Dichternamen nicht auf Grund der Nachbildung, sondern des Versmaasses ertheilt; — pflegt man doch auch den einen Dichter zu nennen, der etwa Lehren über Heilkunst oder Musik metrisch vorträgt. In Wahrheit aber haben Homer und Empedokles[5]) nichts, als eben nur das Metrum, mit einander gemein; jener heisst mit Recht ein Dichter, diesen sollte man nicht einen Dichter,

*) Der Zustand des Textes der Poetik (worüber der Anhang das Genauere enthält) nöthigt zu zahlreichen Conjecturen. In einzelnen Fällen, wo diese von wesentlichen Einfluss auf den Sinn und doch zugleich sehr bestreitbar sind, schien es erforderlich zu sein, dem Leser Beides vorzulegen, das Ueberlieferte und den Verbesserungsversuch; jenes setzen wir dann, wie es üblich ist, in [ ], diesen in (?). Das Parenthesenzeichen ( ) ohne das ? gebrauchen wir bei einer zweifachen Wiedergabe eines griechischen Ausdrucks, z. B. Zeitmaass (Rhythmus) oder einem kurzen, der Uebersetzung beigefügten erläuternden Zusatz, z. B. (an sich) Ersten.

sondern vielmehr einen Naturphilosophen nennen. Als ein Dichter ist auch anzuerkennen, wer etwa mittelst einer Mischung von allen möglichen Metren nachbildend darstellt, wie Chaeremon im „Kentauros“ ein Mischgebilde aus den verschiedenartigsten Metren geschaffen hat.[6]) Soviel hierüber! Einige Künste bedienen sich der sämmtlichen genannten Mittel: des Zeitmaasses, der Melodie und der metrischen Rede, wie der Dithyrambus und der Nomus, die Tragödie und die Komödie, aber wiederum mit dem Unterschiede, dass von denselben die einen alle diese Mittel ohne Vertheilung, die anderen eins derselben nach dem andern zur Anwendung bringen.[7]) Dies sind die Unterschiede der Künste in Betreff der Darstellungsmittel.

Cap. 2. (1448[a] 1.) Das Object der Darstellung sind handelnde Personen. Diese sind nothwendigerweise entweder von sittlichem Ernst oder ohne denselben; denn hiernach allein sind wohl durchgängig die Charaktere zu bestimmen, da sich die Menschen hinsichtlich ihres Charakters durch sittliche Tüchtigkeit und deren Mangel von einander unterscheiden. Demgemäss stellen die Künstler entweder solche Personen dar, die sich über das Durchschnittsmaass sittlicher Bildung erheben, oder solche, die hinter demselben zurückbleiben, oder solche, die demselben entsprechen, wie dies von den Malern gilt: Polygnot pflegte bessere Charaktere, Pauson schlechtere, Dionysius dem Durchschnittsmaass entsprechende darzustellen.[8]) Offenbar werden sich diese Unterschiede aber auch bei einer jeden der vorhin angegebenen Formen vorfinden; eine jede derselben wird einen verschiedenen Charakter tragen gemäss der edleren oder unedleren Natur des jedesmaligen Darstellungsobjectes, sowohl der Tanz, als das Flöten- und Citherspiel, als auch die ungebundene und die bloss dem Metrum unterworfene Rede. Homer z. B. stellte Personen von hervorragender Tüchtigkeit dar, Kleophon gewöhnliche, Hegemon aus Thasos, der früheste Parodiendichter, und Nikochares, der Dichter der „Delias“, Personen von niedrigem Charakter.[9]) Ebenso kann man auch auf dem Gebiete der Dithyramben- und Nomendichtung in dem Charakter darssellen, (wie Argas?) wie Timotheus und wie Philoxenus [die „Cyklopen“] dargestellt hat.[10]) In eben

diesem Sinne unterscheidet sich die Tragödie von der Komödie: diese will schlechtere, jene aber bessere Charaktere, als wir heute gewöhnlich vorfinden, zur Darstellung bringen.

Cap. 3. (1448ᵃ 19.) Einen dritten Unterschied begründet noch die Art und Weise der Nachbildung eines jeden dieser Objecte. Man kann das Nämliche mit den nämlichen Darstellungsmitteln entweder in der Weise darstellen, dass man es erzählt — und dies wieder entweder so, dass man dabei eine andere Person annimmt, wie Homer verfährt, oder so, dass man ohne solchen Wechsel stets als dieselbe Person redet, — oder in der Weise, dass alle Darsteller als handelnde und wirkende Personen auftreten.

(1448ᵃ 24.) Dies sind also, wie wir zu Anfang gesagt haben, die drei Unterschiede der künstlerischen Nachbildung: nach den Mitteln, den Objecten und der Weise der Darstellung. Hiernach wird die Dichtung des Sophokles in dem einen Betracht mit der des Homer unter den nämlichen Begriff fallen, sofern Beide edlere Charaktere darstellen, in einem andern Betracht aber mit der des Aristophanes, sofern Beide die Personen in ihren Dichtwerken als handelnde oder wirkende (dramatisch) darstellen;[11]) die Benennung ihrer Stücke als Dramen (δράματα) soll eben davon herrühren, dass sie die Personen als handelnde (δρῶντας) erscheinen lassen. Auf die Benennung gründen die Dorier den Anspruch, die Tragödie und Komödie erfunden zu haben, die Komödie nämlich die Megarenser, theils die in Megara selbst wohnenden, — zu der Zeit, als ihre Verfassung die demokratische war, sei bei ihnen die Komödie aufgekommen, — theils die sicilischen, — denn aus Sicilien war der Dichter Epicharmus, der viel früher lebte, als Chionides und Magnes[12]) — und die Tragödie einige Peloponnesier.[13]) Dies bekunde sich, sagen sie, in der Benennung; bei ihnen nämlich würden die umliegenden Ortschaften Komen (κῶμαι), bei den Athenern aber Demen (δῆμοι) genannt, — wobei sie voraussetzen, dass die Komödienspieler nicht von dem Umherschwärmen (κωμάζειν), sondern nach den Dörfern (κῶμαι), in denen sie, von den Stadtbewohnern gering geachtet, umhergezogen seien, ihre Benennung empfangen

haben; bei ihnen ferner heisse das Handeln δρᾶν, bei den Athenern dagegen πράττειν.

Wie viele und welche Arten der nachbildenden Darstellung es gebe, darüber möge das Bisherige genügen.

Cap. 4. (1448^b 4.) Der Ursachen, welche überhaupt das Entstehen der Dichtkunst bewirkt haben, sind zwei; beide sind in der menschlichen Natur begründet.[14]) In der Natur der Menschen liegt von Kindheit an der Trieb nachzuahmen, — denn mehr als alle anderen lebenden Wesen ist der Mensch zur Nachahmung geschickt, auch lernt er zuerst, indem er nachahmt, — und auch die Freude am Wahrnehmen von Nachahmungen; dies bekundet sich thatsächlich bei Werken der Nachbildung dadurch, dass wir Gegenstände, deren Anblick selbst uns widerlich ist, in möglichst getreuen Abbildern gern betrachten, wie z. B. die Gestalten von sehr niedrigen Thieren und von Leichnamen; auch diese Freude ist darin begründet, dass das Lernen den Menschen höchst angenehm ist, nicht nur den wissenschaftlichen Forschern, sondern ebenso auch allen Anderen; freilich verharren diese nicht lange dabei. Man sieht Bilder gern, weil man bei der Betrachtung derselben lernt, und erräth, was ein jegliches darstelle, z. B. diese oder jene uns bekannte Person; kennt man zufälligerweise nicht schon das Object, so wird das Bild nicht als Bild Vergnügen machen, sondern nur wegen der kunstvollen Arbeit, wegen der Farbe oder aus einem andern Grunde. Da nun Nachahmung und auch (Rede?), Harmonie und Rhythmus unserer Natur gemäss ist, — und offenbar sind die Metra ein Theil[15]) der Rhythmen, — so hat man vermöge ursprünglicher Beanlagung und zumeist vermöge allmählichen Fortschritts von kunstlosen Versuchen aus die Poesie erzeugt.

(1448^b 24.) Die Dichtung aber spaltete sich gemäss der Sinnesart der Dichter in vesschiedene Arten. Die, welche das Würdige liebten, stellten edle Handlungen und Handlungen edler Persönlichkeiten dar, die aber, welche leichteren Sinnes waren, Handlungen unedler Menschen. Während Jene Lobgesänge zum Preise von Göttern und Menschen dichteten, machten diese zuerst Spottgedichte. Aus der Zeit vor Homer kennen wir kein solches, obschon

anzunehmen ist, dass es viele gab; von da an aber manche, z. B. von Homer selbst den „Margites“[16]), ferner Aehnliches. Hierbei kam, wie es für diese Dichtungsart angemessen war, ein jambisches Metrum auf; dasselbe wird das spottende Versmaass genannt, weil man sich in demselben gegenseitig zu verspotten pflegte. Von den Alten dichteten also die Einen Heldenlieder, die Anderen jambische Spottverse. Gleich wie aber Homer in dem ernsten Styl mehr, als alle Anderen, wirklich ein Dichter war, — denn er ist nicht etwa nur der Einzige, welcher gut dichtete, sondern sogar der Einzige, welcher Handlung darstellte, — so hat er auch zuerst gezeigt, wie die Komödie beschaffen sein müsse, indem er nicht Schändliches, sondern das Lächerliche zur Darstellung in der Form einer Handlung brachte: sein Margites verhält sich zu den Komödien ebenso, wie die Ilias und Odyssee zu den Tragödien. Als aber nun auch die Tragödie und die Komödie hervorgetreten war, da dichtete man, je nach der Neigung zu der einen oder andern Art der Poesie, die Einen statt der jambischen Spottlieder Komödien, die Andern statt der Epen Tragödien, weil diese neuen Formen mehr Grösse und Ansehen, als jene älteren, hatten.

(1449^{a} 7.) Die Untersuchung, ob die Tragödie in ihren einzelnen Arten, mögen diese nun bloss an sich oder zugleich auch mit Rücksicht auf die theatralische Darstellung betrachtet werden, bereits für ganz befriedigend gelten dürfe, würde nicht hierhergehören. Hervorgegangen aber ist die Tragödie, gleich der Komödie, aus Stegreifversuchen, nämlich aus solchen, die den Vorsängern des Dithyrambus angehörten, wie die Komödie aus den phallischen (auf den Geschlechtsverkehr bezüglichen) Liedern, die noch jetzt in manchen Städten üblich sind; sie ist allmählich ausgebildet worden, indem man jeden neu hervortretenden Keim zur Entwicklung brachte, und nachdem sie viele Wandlungen durchgemacht hat, ist sie stehen geblieben, als sie zu der ihrem Wesen gemässen Gestalt gelangt war. . . . . . [17]) Aeschylus hat die Anzahl der redenden Personen von einer auf zwei gebracht und dem Chor eine geringere, der Rede die vorwiegende Bedeutung zuertheilt, Sophokles aber drei

redende Personen und die Ausschmückung der Bühne mittelst der Malerei eingeführt. Ferner, aus einer Fabel von geringem Umfang und aus einer Sprache, die wegen des Ursprungs aus der Satyrdichtung[18]) auf Erregung von Lachen abzielte, erhob sich die Tragödie erst spät zu würdevoller Grösse, und ward das Metrum der Wechselrede das jambische statt des trochäischen; anfänglich nämlich bediente man sich des trochäischen Tetrameters, weil die Dichtung zu dem Charakter der Satyrn passte und mehr der Tanzweise entsprach; nachdem aber die Wechselrede beigefügt worden war, so lehrte die Natur der Sache selbst das angemessene Metrum finden; denn wo gesprochen wird, da passt von allen Metren das jambische am besten. Dies bekundet sich dadurch, dass in der Sprache des gewöhnlichen Lebens recht oft Jamben, aber nur selten und nicht ohne dass darunter die Reinheit des Gesprächstones litte [Hexameter] (Tetrameter?) vorkommen. Ferner wurde die Zahl der dialogischen Partien zwischen den Chorgesängen vermehrt und kam das Uebrige auf, wovon man sagt, dass es den einzelnen Theilen zum Schmuck diene.[19]) Doch möge hier das Vorstehende genügen; denn Alles im Einzelnen durchzugehen, würde wohl zu weit führen.[20])

Cap. 5. (1449ª 32.) Die Komödie ist, wie gesagt, eine Nachbildung von Niedrigerem, jedoch nicht von Schlechtem jeglicher Art, sondern von dem Lächerlichen, und dieses ist nur ein Theil des Unedlen überhaupt. Das Lächerliche ist nämlich eine solche Abirrung und Entstellung, welche weder Schmerz noch Schaden bereitet, wie denn gleich die komische Maske etwas Entstelltes und Verzerrtes ist, aber ohne schmerzlichen Ausdruck.[21]) Die Entwicklungsformen der Tragödie und ihre Urheber sind bekannt; die Komödie aber blieb anfangs, weil sie nicht als etwas Ernstliches behandelt wurde, unbeachtet; hat ja doch auch erst spät die Behörde einen Chor für die Komödie bewilligt, er bestand anfangs aus Freiwilligen. Erst seit sie schon gewisse Formen besass, werden uns die bekannten Dichternamen überliefert; man weiss aber nicht, wer die komische Maske, wer den Prolog, wer die Mehrheit von Schauspielern aufgebracht hat und Aehnliches. Eine Fabel zu gestalten, wie

dies Epicharm und Phormis thaten, dieses Verfahren kam ursprünglich aus Sicilien, in Athen war Krates der Erste, der von der Weise des jambischen Liedes abliess und Reden und Handlungen von allgemeinem Charakter dichtete.[22])

. . . . [23])

(1449^{b} 9.) Die epische Dichtung nun kommt, wie sich uns gezeigt hat, mit der Tragödie in so weit überein, als jede von beiden eine nachbildende Darstellung von Edlem mittels einer umfangreichen metrischen Rede ist; sie unterscheiden sich aber dadurch von einander, dass das Metrum des Epos ein einfaches und die Darstellungsweise die erzählende ist, sodann durch die Länge, weil die Tragödie die Tendenz hat, wo möglich unter Einen Sonnenumlauf zu fallen, oder doch nur um Weniges aus dieser Umgrenzung herauszutreten, das Epos dagegen unbeschränkt hinsichtlich der Zeit ist; auch hierdurch unterscheidet sich das Epos von der Tragödie, wiewohl man es anfangs hiermit in dieser ebenso hielt, wie in der epischen Dichtung.[24]) Beide Dichtungsarten haben einige Bestandtheile mit einander gemein, andere aber sind der Tragödie eigenthümlich; wer daher weiss, worauf die Vorzüge und Mängel einer Tragödie beruhen, weiss dasselbe auch in Bezug auf die epische Dichtung, da alle Bestandtheile des Epos auch in der Tragödie, aber nicht umgekehrt alle Bestandtheile der Tragödie auch im Epos sich finden.

Cap. 6. (1449^{b} 21.) Ueber die in Hexametern darstellende (epische) Dichtung und über die Komödie werden wir später handeln, zunächst aber über die Tragödie reden, indem wir die Wesensbestimmung (Definition) derselben aus dem bisher Gesagten entnehmen. Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfang, mittelst einer Rede, die durch verschiedene, gesondert je nach den Theilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die (zeitweilige) Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat.[25]) Verschönert nenne ich die Rede, sofern sie

mit Rhythmus, Harmonie und Metrum verbunden ist; unter der gesonderten Anwendung der Arten des Schmuckes verstehe ich, dass einiges bloss metrisch, anderes dagegen gesangsmässig vorgetragen werde.

(1449^{b} 31.) Da die Nachbildung durch handelnde Personen geschieht, so ergiebt sich mit Nothwendigkeit als ein Bestandtheil der Tragödie zuerst die schön in das Auge fallende Darstellung. Sodann Gesang und sprachlicher Ausdruck; denn dies sind die Darstellungsmittel. Unter dem sprachlichen Ausdruck verstehe ich die Gestaltung der metrischen Rede, unter dem Gesang das Allbekannte. Da ferner die Tragödie eine Handlung nachahmt, und jede Handlung von Personen vollzogen wird, die eine bestimmte Beschaffenheit haben müssen nach Charakter und Gedankenbildung, — denn von hier aus übertragen wir auch auf die Handlungen die gleichen Prädicate, — so beruhen naturgemäss die (tragischen) Handlungen auf Gedankenbildung und Charakter als ihren beiden Bestimmungsgründen, an die sich auch durchweg der Erfolg oder Misserfolg knüpft. Die Nachbildung der Handlung ist die Fabel; — ich verstehe nämlich unter der Fabel des Stücks eben dies, die Zusammenfügung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen; die Charaktere aber sind das, wonach wir die [Handelnden] (Willensacte?) für so oder so beschaffen erklären; die Gedankenbildung ist das, wodurch Redende etwas darthun oder eine Ansicht bekunden. Hiernach muss jede Tragödie sechs Bestandtheile haben, sofern sie als Tragödie eine bestimmte Art (von Nachbildung?) ist, nämlich: Fabel, Charakterzeichnung, sprachlichen Ausdruck, Gedankenbildung, Darstellung für's Auge und Gesang; davon fallen zwei auf die Darstellungsmittel, einer auf die Darstellungsweise, drei auf die Darstellungsobjecte. Dies sind die sämmtlichen Bestandtheile, und ausser diesen giebt es keinen. Sie alle oder doch viele derselben bringt man, ich darf wohl sagen, in allen Arten von Tragödien zur Anwendung; jede der Arten nämlich hat Theatralisches (für das Auge), Charakterzeichnung, Fabel, sprachlichen Ausdruck, Gesang und Gedankenbildung mit jeder andern gemein.[26])

(1450^{a} 15.) Von diesen Bestandtheilen ist der wich-

tigste[27]) die einheitliche Zusammenfügung der Begebenheiten. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen (bloss als solchen), sondern von Handlung und Leben; nun liegt aber im Handeln die Glückseligkeit und Unglückseligkeit, und das Ziel ist ein Handeln, nicht eine Eigenschaft; die Menschen haben nach ihren Charakteren diese oder jene Eigenschaft, nach ihren Handlungen aber gelangen sie zur Glückseligkeit oder zum Gegentheil. Also geschehen auch die Handlungen (in der Tragödie) nicht um der Charakterzeichnung willen; sondern die Dichter nehmen die Charakterzeichnung zur Hülfe, um die Handlungen darzustellen. Demnach ist das, was gethan wird und die Fabel das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.[28]) Das Gleiche folgt daraus, dass ohne Handlung gar keine Tragödie möglich ist, wohl aber ohne Charakterzeichnung, denn die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne Charakterzeichnung, und es giebt überhaupt viele solche Dichter, wie denn auch auf dem Gebiete der Malerei Zeuxis in gleichem Verhältniss zu Polygnot steht: Polygnot ist ein guter Charaktermaler, die Malerei des Zeuxis aber ist ohne Charakterdarstellung. Sodann, wenn Jemand charakterzeichnende Reden, ferner Ausdrücke und Gedanken, die alle gut gedichtet sind, aneinanderreiht, so wird er (nicht?) thun, was oben als Aufgabe der Tragödie[29]) bezeichnet worden ist; weit [mehr] (eher?) dagegen thut das eine in diesem allem mangelhaftere Tragödie, die aber eine Fabel, ein einheitliches Gefüge von Begebenheiten hat. . . . . Zudem gehört das, wodurch die Tragödie am meisten anzieht, nämlich die Schicksalswendungen und die Erkennungen, der Fabel an. Ferner bekundet sich die Wahrheit unserer Behauptung dadurch, dass die angehenden Dichter in dem sprachlichen Ausdruck und in der Charakteristik früher Gutes zu leisten vermögen, als in der Zusammenfügung der Begebenheiten; das Gleiche gilt auch fast durchgängig von den frühesten Dichtern. Folglich ist die Fabel das Princip und gleichsam die Seele der Tragödie, und erst das Zweite sind die Charaktere, — [ganz ähnlich verhält es sich ja auch in der Malerei: wenn nämlich Jemand die schönsten Farben[30]) formlos auftrüge, so würde er nicht so erfreuen, wie der,



welcher eine Gestalt zeichnete, wäre es auch bloss mit weissen Strichen], — und die Tragödie ist Nachbildung einer Handlung und zumeist um dieser willen auch der handelnden Personen. Das Dritte ist die Gedankenbildung, d. h. die Fähigkeit, das in der Sache Liegende und Angemessene zu sagen, was bei den Reden Aufgabe der Politik und Rhetorik ist; die alten Dichter lassen die Personen der Tragödie wie Staatsmänner, die jetzigen wie Redekünstler sprechen.[81]) Die Charakteristik liegt in dem, was offenbart, von welcher Beschaffenheit der Wille sei; daher enthalten diejenigen Reden keine Charakterzeichnung, die überhaupt nicht Gegenstände des Begehrens und Meidens betreffen, und auch diejenigen nicht, in welchen sich nicht bekundet, ob der Redende ein Object erstrebt oder abweist. Die Gedankenbildung liegt in dem, wodurch bewiesen wird, dass etwas sei oder nicht sei, oder wodurch etwas Allgemeines geäussert wird. Die vierte Stelle nimmt der sprachliche Ausdruck ein; darunter verstehe ich, wie oben gesagt, die Bekundung des Gedankens im Wort, deren Wesen bei gebundener und ungebundener Rede dasselbe ist. Von den noch übrigen Bestandtheilen aber hat die musikalische Composition den Anspruch auf die fünfte Stelle, da sie unter den Verschönerungsmitteln das wichtigste ist. . . .[82]) Die Darstellung für's Auge endlich ist zwar anziehend; aber sie hat mit der Kunst am wenigsten zu schaffen und fällt gar nicht mehr in das Gebiet der Poetik, denn die Tragödie behält ihr Wesen auch ohne Aufführung und Schauspieler; auch ist zur Beschaffung des dem Auge Wohlgefälligen die Kunst des Verfertigers der Theatergeräthe mehr als die der Dichter geeignet.

Cap. 7. (1450^b 21.) Nachdem dies festgestellt ist, wollen wir zunächst darüber handeln, von welcher Beschaffenheit die Composition der Begebenheiten sein muss, da ja diese in der Tragödie das Erste und Wichtigste ist.[83]) Wir legen hierbei unsern Satz zum Grunde, das die Tragödie Nachbildung einer in sich geschlossenen, ein Ganzes bildenden Handlung von beträchtlichem Umfange sei. Es kann etwas ein Ganzes sein, ohne einen beträchtlichen Umfang zu haben. Ein Ganzes ist das, was Anfang und

Mitte und Ende hat. Anfang ist dasjenige, was selbst nicht mit Nothwendigkeit auf ein Anderes folgt, wogegen nach ihm naturgemäss ein Anderes ist oder wird; Ende im Gegentheil das, was selbst naturgemäss nach einem Andern folgt, sei es mit Nothwendigkeit oder bloss in der Regel, wogegen nichts Anderes nach ihm folgt; ein Mittleres ist das, was selbst nach einem Andern und nach dem ein Anderes folgt. Demnach müssen Fabeln, um gut componirt zu sein, nicht anfangen und aufhören, wo sich's eben trifft, sondern den aufgestellten Normen entsprechen.

Jedes zusammengesetzte schöne Object, sei es ein lebendes Wesen oder etwas nicht Lebendes, muss nicht nur in seinen Bestandtheilen wohl geordnet sein, sondern auch eine gewisse Grösse haben, die keineswegs beliebig ist; denn die Schönheit beruht auf Grösse und Ordnung,[34]) weshalb weder ein ganz kleines Thier schön sein kann, — denn die Anschauung wird verworren an der Grenze des nicht mehr Wahrnehmbaren, — noch auch ein äusserst grosses, — denn man kann das nicht in allen seinen Theilen zusammen wahrnehmen, da die Einheit und Ganzheit dem Betrachtenden aus seiner Anschauung entschwindet, z. B. bei einem Thier, das 10,000 Stadien lang wäre. Wie daher Figuren[35]) und lebende Wesen, um schön zu sein, gross, jedoch von überschaubarer Grösse sein müssen, so muss auch die Fabel einen ansehnlichen Umfang haben, der jedoch das Maass des Behaltbaren nicht überschreiten darf. Den Maassstab des Umfangs aus den Erfordernissen der Wettkämpfe und der Aufführung zu entnehmen, würde nicht dem Wesen der Kunst entsprechen; denn falls hundert Tragödien mit einander um den Preis kämpfen sollten, so würde man sich nach der Uhr zu richten haben, wie es auch anderswo heisst: es muss nach der Uhr gekämpft werden;[36]) aus dem Wesen der Sache selbst dagegen ergiebt sich folgende Norm: die grössere Fabel ist, soweit die Schönheit auf dem Umfang beruht, so lange immer auch die schönere, als nicht die Deutlichkeit leidet; — und um eine allgemeine Bestimmung zu geben: dasjenige Maass der Grösse ist das passende, bei welchem nach dem wahrscheinlichen oder nothwendigen Zusammenhang der Begebenheiten sich ein

Umschlag in Glück aus Unglück oder aus Glück in Unglück ergiebt.

Cap. 8. (1451^a 15.) Einheitlich ist die Fabel nicht, wie Einige meinen, schon durch die Einheit der Person; denn Vieles, ja Unzähliges begegnet dem Einzelnen, wovon Manches sich nicht zu einer Einheit zusammenschliesst; auch vollzieht der Einzelne viele Thaten, aus welchen sich durchaus keine einheitliche Handlung ergiebt. Demnach sind alle die Dichter eines Fehlers zu zeihen, die eine Herakleïs und Theseïs und derartige Gedichte gemacht haben;[87]) sie meinen, da Herakles Einer gewesen sei, so sei darum auch schon die Fabel einheitlich. Homer dagegen, wie er in anderer Hinsicht Alle überragt, zeigt auch hierin einen richtigen Blick, sei es vermöge künstlerischen Bewusstseins oder vermöge seiner Naturanlage: in seine Odyssee nahm er nicht alles auf, was dem Odysseus begegnet ist, z. B. nicht die Verwundung auf dem Parnassus und den vorgeschützten Wahnsinn bei der Werbung zum Zug nach Troja, da keiner von beiden Vorgängen aus dem andern mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit folgte; sondern durch Composition einer einheitlichen Handlung, wie wir sie fordern, bildete er die Odyssee, und ebenso auch die Ilias.[88]) Somit muss, wie in den andern nachahmenden Künsten die Nachbildung, um einheitlich zu sein, ein Object darzustellen hat, so hat auch die Fabel als Nachbildung einer Handlung Eine Handlung und diese ganz darstellen, und ihre Theile müssen so zusammenhängen, dass, wenn einer derselben geändert oder herausgenommen wird, das Ganze eine Veränderung und Umgestaltung erleide; denn das, dessen Vorhandensein oder Fehlen an nichts Anderem merkbar wird, ist auch kein (wesentlicher) Bestandtheil des Ganzen.

Cap. 9. (1451^a 36.) Aus dem Gesagten folgt[89]) offenbar auch dies, dass die Aufgabe des Dichters nicht darin besteht, wirklich Geschehenes darzustellen, sondern solches, was wohl geschehen könnte, und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Der Historiker und der Dichter unterscheiden sich von einander nicht durch den Gebrauch der gebundenen

oder ungebundenen Rede; — denn man könnte ja Herodot's Werk in Verse bringen, und doch wäre es Geschichtserzählung, in metrischer Form ebensowohl, wie ohne das Metrum; — sondern der Unterschied liegt darin, dass der Eine wirklich Geschehenes aussagt, der Andere solches, was wohl geschehen könnte. Darum ist auch die Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsteres, als die Geschichtsschreibung; denn sie zeigt mehr das Allgemeingültige, die Geschichtsschreibung dagegen das Einzelne.[40]) Das Allgemeingültige liegt darin, dass der so oder so Geartete Solches, der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit gemäss, sage oder thue, — und darauf zielt die Poesie schon in der Beilegung der Namen ab; — das Einzelne dagegen ist das, was z. B. Alcibiades wirklich gethan oder gelitten hat.[41]) Dies hat man bei der Komödie schon eingesehen; die Dichter derselben bilden die Fabel nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und legen dann den Personen in derselben beliebige Namen bei; sie beziehen ihre Dichtung nicht, wie die Verfasser von jambischen Spottliedern, auf einzelne wirkliche Personen. Die Tragödiendichter halten sich an Namen, welche bestimmte Personen getragen haben, und zwar aus dem Grunde, weil das Mögliche glaubhaft ist, und uns bei dem nicht Geschehenen die Zuversicht fehlt, dass es möglich sei, bei dem Geschehenen aber die Möglichkeit offenbar ist; denn wäre es unmöglich, so wäre es ja nicht geschehen. Doch kommen in einigen Tragödien nicht mehr als ein oder zwei überlieferte Namen vor, während die übrigen erdichtet sind; ja es giebt Tragödien, wie die „Blume“ des Agathon,[42]) worin gar keine überlieferten Namen sich finden, sondern gleich den Begebenheiten auch die Namen sämmtlich erdichtet sind, und die deshalb doch keinen geringeren Reiz haben. Demnach darf man es sich nicht gerade durchaus zur Aufgabe machen, sich an die traditionellen Sagen zu halten, welche die Tragödien zu behandeln pflegen; ja, dieses Bemühen wäre thöricht, da selbst das Bekannte immer nur Wenigen bekannt ist und doch Alle erfreut. Offenbar also liegt die Aufgabe des Dichters mehr in der Gestaltung der Fabel[43]) als in der Gestaltung der Verse, sofern er Dichter vermöge der

Nachahmung ist, das Object seiner Nachahmung aber Handlungen sind. Sollte es sich nun auch einmal treffen, dass er wirklich Geschehenes darstellt, so ist er darum doch nicht weniger Dichter, da nichts hindert, dass unter dem wirklich Geschehenen einiges vorkomme, was der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit gemäss sei, und dadurch, dass er es so darstellt, ist er ja der Dichter.

Unter den tragischen Fabeln sind die episodischen die schlechtesten. Episodisch (in ihre Episodien zerfallend) nenne ich die Fabel, deren einzelne Theile (Episodien) auf einander ohne wahrscheinliche oder nothwendige Verknüpfung folgen. Solche werden von ungeschickten Dichtern gedichtet, weil sie es nicht besser zu machen wissen, von tüchtigen aber im Hinblick auf die Aufführung;[44]) der Wettkampf verleitet sie die Fabel über ihren natürlichen Gehalt hinaus zu erweitern und dabei oft die Folge der Ereignisse zu verrenken.

(1452ª 1.) Das Object der tragischen Darstellung soll nun aber nicht bloss eine vollständige Handlung, sondern auch Furcht und Mitleid erregend sein.[45]) Diesen Charakter tragen Ereignisse in der schönsten Weise dann, wenn sie unerwartet, und besonders, wenn sie dabei doch vermöge einer ursächlichen Verknüpfung erfolgen; denn in diesem letzteren Falle wird die Verwunderung eine grössere sein, als wenn von selbst und durch Zufall der Erfolg eintritt, wie ja auch unter den Zufälligen als das Wunderbarste dasjenige erscheint, was den Eindruck des absichtlichen Geschehens macht, z. B. die Tödtung des Mörders des Mitys in Argos durch die Statue des Mitys, indem diese auf ihn fiel, als er sie anschaute, denn Derartiges macht den Eindruck, als wäre es nicht absichtslos geschehen. Hieraus folgt, dass Fabeln dieser Art die schöneren sind.

Cap. 10. (1452ª 12.) Die Fabel ist entweder einfach, oder verwickelt; denn eben diese zweifache Beschaffenheit tragen ja auch schon, und zwar unmittelbar (ihrer eigenen Natur nach) die Handlungen an sich, deren Nachbildungen die Fabeln sind. Ich nenne eine Handlung einfach, wenn, während sie der obigen Bestimmung gemäss zusammenhängend und einheitlich ist, die Entwicklung ohne „Schicksals-

wendung“ (Peripetie) und „Erkennung“ erfolgt; verwickelt dagegen, wenn die Entwicklung mittelst einer „Erkennung“ oder einer „Schicksalswendung“ oder beider erfolgt, aber auf Grund der Composition die Fabel selbst, so dass aus dem Vorangehenden mit Nothwendigkeit oder doch der Wahrscheinlichkeit gemäss das Gegentheil wird; denn es macht einen grossen Unterschied, ob das Eine durch das Andere oder bloss nach dem Andern erfolgt.[46])

Cap. 11. (1452ᵃ 22.) Die Schicksalswendung (Peripetie) besteht darin, dass, wie gesagt, das, was man thut, in das Gegentheil umschlägt, und zwar nach unserer Auseinandersetzung der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit gemäss; so z. B. bewirkt in dem „Oedipus“[47]) der Bote, der vor Ankunft die Erwartung erregt, als solle Odysseus erfreut und von aller Furcht in Bezug auf seine Mutter befreit werden, indem ihm offenbart wird, wer er sei, gerade das Gegentheil, und in dem „Lynkeus“[48]) wird der, welcher zum Tode geführt wird, gerettet, der, welcher mitgeht, um ihn tödten zu lassen, getödtet, und zwar ist das eine Folge eben dessen, was Beide thun. Die Erkennung aber besteht, wie der Name besagt, darin, dass Unkenntniss in Kenntniss umschlägt oder dass ein Freundschafts- oder Feindschaftsverhältniss unerwartet zu Tage tritt bei Personen, deren Glück oder Unglück dadurch bedingt wird. Am schönsten wirkt die Erkennung, wenn sie mit Schicksalswendungen verbunden ist, wie die im „Oedipus.“ [49]) Nun giebt es zwar auch andere Arten der Erkennung; denn das vorhin Angegebene tritt mitunter auch in Bezug auf Unbeseeltes oder Zufälliges ein und in Bezug darauf, ob Jemand etwas gethan oder nicht gethan habe; aber die für die Fabel und die Handlung wichtigste ist die vorhin bezeichnete: denn eine solche Erkennung und Schicksalswendung wird Mitleid oder Furcht[50]) zur Folge haben; derartige Handlungen aber gerade sind es, die nach unserer Grundannahme die Tragödie nachzubilden hat; auch wird gerade an Derartiges sich Glück oder Unglück knüpfen. Da diese Erkennungen Personen betreffen, so werden dieselben theils einseitige sein, wenn nämlich, wer die eine der Personen sei, schon bekannt ist, theils doppelseitige, wie z. B. Iphigenie

von Orest durch die Sendung des Briefes erkannt wird, Orest aber der Iphigenie noch auf eine andere Weise sich zu erkennen geben muss.[51])

Hierauf also beziehen sich zwei Bestandtheile der Fabel, nämlich Schicksalswendung und Erkennung; ein dritter aber ist das Leidvolle (Pathetische). Die beiden ersten, Schicksalswendung und Erkennung, sind schon erklärt worden; das Leidvolle (Pathetische) aber ist eine verderbenbringende oder jammererregende Handlung, wie z. B. dass Jemand vor unseren Augen getödtet wird, ferner: heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen.

. . . . [52])

Cap. 12. (1452^b 9.) [Die Theile der Tragödie, die man als Arten anwenden muss, haben wir an einer früheren Stelle angegeben; nach der Quantität aber ergeben sich folgende Theile, in welche als aussereinander liegende Bestandstücke die Tragödie sich zerlegen lässt: Prolog, Episodium, Exodos, Chorgesang, und zwar ist der Chorgesang entweder eine Parodos (der Antrittsgesang) oder ein Stasimon, welche beide von Allen gesungen werden; Einzelne treten mit Bühnenliedern und in den gemeinschaftlichen Gesängen (Kommen) auf. Der Prolog ist der Haupttheil der Tragödie vor dem Auftreten des Chors, ein Episodium (ein Act) ein Haupttheil der Tragödie zwischen vollständigen Chorgesängen, die Exodos (der Schluss) der Haupttheil der Tragödie, nach welchem kein Chorgesang mehr folgt. Was die Arten der Chorgesänge betrifft, so ist die Parados der erste Vortrag des ganzen Chors, das Stasimon ein Chorgesang ohne anapästische und trochäische Systeme, der Kommos ein gemeinschaftlicher Klaggesang von Chor und Bühnenspielern. Die Theile der Tragödie, die man (als Arten?) anwenden muss, haben wir oben angegeben; die Theile nach der Quantität aber, in welche als ausser einander liegende Bestandstücke die Tragödie sich zerlegen lässt, sind die jetzt bezeichneten.][53])

Cap. 13. (1452^b 28.) Worauf man bei der Composition der Fabel abzielen und wovor man sich hüten müsse und wodurch die Aufgabe[54]) der Tragödie erfüllt werde, davon wird im Anschluss an das jetzt Gesagte nunmehr zu handeln sein. Da die Composition, durch welche die schönste

Tragödie erzielt wird, nicht eine einfache, sondern nur eine verwickelte sein kann, und zwar — denn darin liegt das Eigenthümliche der tragischen Darstellung — eine Nachbildung von Ereignissen, welche Furcht und Mitleid erregen, so ergiebt sich zunächst, dass der darzustellende Schicksalswechsel nicht darin bestehen darf, dass die Tugendhaften aus Glück in Unglück gerathen, — denn das erregt nicht Furcht und nicht Mitleid, sondern Abscheu,[55]) — (auch nicht darin, dass die Tugendhaften aus Unglück zum Glück gelangen; denn das ist zwar der Liebe zur Menschheit gemäss, aber nicht Furcht oder Mitleid erregend?) — auch nicht darin, dass die Lasterhaften aus Unglück zum Glück gelangen, — denn das wäre von Allem am wenigsten tragisch, da alles Erforderliche fehlt, es ist weder der Liebe zur Menschheit gemäss,[56]) noch Mitleid, noch Furcht erregend, auch nicht darin, dass ein durchaus böser Mensch aus Glück in Unglück stürze, — denn in einer solchen Composition liegt zwar das, was die Liebe zur Menschheit fordert, aber sie erregt weder Mitleid, noch Furcht, da das Eine, das Mitleid nämlich, sich auf den unverdient Leidenden, das Andere, die Furcht, auf den uns Aehnlichen bezieht, so dass jener Fall weder mitleiderweckend, noch furchterregend ist; — es bleibt also nur übrig der Mann, dessen Charakter in der Mitte liegt, d. h. ein solcher, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit hervorragt, noch auch in Folge von Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit in's Unglück geräth, sondern in Folge eines Fehlers, und zwar ein Mann von grossem Ansehen und Glück, wie ein Oedipus, ein Thyest, überhaupt hervorleuchtende (erlauchte) Personen aus solchen Geschlechtern. Demgemäss muss nothwendig die schön gestaltete Fabel nicht sowohl, wie Einige meinen, eine zweifache, sondern vielmehr eine einfache Entwicklung haben; sie muss nicht einen Umschlag in Glück aus Unglück, sondern im Gegentheil aus Glück in Unglück enthalten, und zwar nicht in Folge von Lasterhaftigkeit, sondern in Folge eines [grossen] (zureichend grossen?) Fehlers, den ein Mann von der oben bezeichneten Art, oder andernfalls ein solcher, der eher besser, als schlechter ist, begeht.[57]) Hierfür spricht auch die Geschichte der tragischen Dichtung. An-

fangs nämlich nahmen die Dichter alle ihnen gerade aufstossenden Fabeln der Reihe nach vor; jetzt aber gehen die am schönsten gestalteten Tragödien nur auf wenige Geschlechter, nämlich auf den Alkmäon und Oedipus und Orestes und Meleagros und Thyestes und Telephos und Andere, die auch gerade etwas Schreckliches erlitten oder vollführt haben.[58]) Die Tragödie also, die gemäss den Gesetzen der tragischen Kunst am schönsten ist, beruht auf dieser Gestaltung der Fabel. Daher irren die, welche das Nämliche dem Euripides zum Vorwurf machen, dass er in seinen Tragödien in dieser Weise verfährt und viele derselben unglücklich enden lässt; denn dies ist, wie gesagt, das Richtige, und das bekundet sich besonders dadurch, dass bei der Bühnendarstellung und in den Wettkämpfen derartige Stücke, wenn sie gut gegeben werden, als die tragischsten erscheinen, und Euripides, wenn er auch das Uebrige nicht gut ordnet, doch als der tragischste der Dichter erscheint. Den zweiten Rang nimmt die von Einigen für die beste gehaltene Composition ein, die eine zweifältige Entwickelung hat, wie die Odyssee, und für die Besseren in entgegengesetzter Art, wie für die Schlechteren endet. Diese gilt als die erste nur in Folge der Schwäche der Zuschauer, durch welche die Dichter sich bestimmen lassen und deren Wünschen sie nachkommen; .... diese Lust ist aber nicht die aus der Tragödie zu schöpfende, sondern gehört eher der Komödie an; denn da versöhnen sich schliesslich auch solche, die in der Fabel einander am feindlichsten sind, wie Orestes und Aegisthos; Keiner tödtet und Keiner wird getödtet.[59])

(Cap. 16 gehört vielleicht hierher.)[60])

Cap. 14. (1453^b 1.) Das Furcht und Mitleid Erregende kann durch die theatralische Wirkung auf das Auge erzielt werden, aber auch durch die Composition der Begebenheiten selbst; dies Letztere ist das Bessere und so verfährt der bessere Dichter. Denn man muss die Fabel so gestalten, dass der, welcher den Verlauf der Ereignisse hört, auch ohne dass der Anblick hinzukommt, in Folge der Begebenheiten selbst Schauder und Mitleid empfinde; diese Empfindungen hat man, wenn man etwa die Oedipus-

Fabel vernimmt. Durch die theatralische Darstellung dies zu bewirken, ist weniger kunstgemäss und von der Unterstützung durch äussere Mittel abhängig. Die Dichter aber gar, welche durch theatralische Mittel nicht das Fruchtbare, sondern nur das Miraculöse bewirken, haben nichts mehr mit der Tragödie gemein, denn man soll nicht jegliche Lust von der Tragödie suchen, sondern die ihrem Wesen gemässe. Da aber der Dichter derselben die Lust bereiten soll, welche aus dem mittels nachahmender Darstellung erregten Mitleid- und Furcht-Gefühle herfliesst, so ist offenbar, dass von ihm in die Begebenheiten dieser Charakter hineingelegt werden muss. Was denn aber schrecklich oder mitleiderweckend sei, ist jetzt zu bestimmen. Nothwendiger Weise müssen Handlungen, welche diesen Charakter tragen, entweder von (Bluts-) Freunden gegen einander geübt werden, oder von Feinden, oder von solchen, die zu einander weder in Freundschaft, noch in Feindschaft stehen. Wenn nun der Feind dem Feinde Schlimmes zufügt, so liegt hierin nichts Mitleid (oder Furcht?) Erweckendes beim Geschehen oder Bevorstehen, abgesehen von dem Gefühl, welches das Unglück an sich selbst erregt, und das Gleiche gilt, wenn Beide weder Freunde noch Feinde sind. Wird aber unter Befreundeten Leidvolles verübt, wie wenn der Bruder den Bruder oder der Sohn den Vater oder die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter tödtet oder zu tödten im Begriff ist oder etwas anderes Derartiges thut, so liegt hierin das, was der Dichter suchen muss. Die überlieferten Fabeln darf man nun zwar nicht aufheben, z. B. das Klytämnestra durch Orestes und Eriphyle durch Alkmäon getödtet wird; aber der Dichter muss selbst Neues erfinden und von dem Ueberlieferten einen schönen Gebrauch machen. Worin hierbei das Schöne liege, wollen wir genauer bestimmen. Es kann nämlich die Handlung so geschehen, wie die älteren Dichter sie geschehen liessen, mit Wissen, so dass den Thätern die Personen bekannt sind, wie in solcher Art auch Euripides die Medea ihre Kinder tödten lässt; es kann aber auch die schreckliche That zwar geschehen, jedoch unwissentlich, und hernach die (Bluts-) Freundschaft erkannt werden, wie durch Oedipus in der Dichtung des Sophokles, wo freilich die

That ausserhalb des Drama's liegt, auch in der tragischen Darstellung selbst, wie z. B. durch Alkmäon bei Astydamas oder durch Telegonus in der Tragödie „der verwundete Odysseus."[61]) Ausserdem kann noch drittens der, welcher im Begriffe ist, eine heillose That unwissentlich zu begehen, vor der Ausführung die Person erkennen. Daneben besteht keine andere Möglichkeit. Denn entweder muss die That vollführt werden oder nicht, und zwar mit oder ohne Wissen; wissend aber im Begriff stehen und doch nicht thun, ist etwas ganz Unbefriedigendes, weil es Abscheu erregt, auch nicht tragisch ist, da ja die leidvolle That fehlt, und darum dichtet auch Niemand in dieser Art, mit seltenen Ausnahmen, wie eine solche in dem Verhalten des Hämon gegen Kreon in der „Antigone" liegt.[62]) Dass dabei die That wirklich geschehe, ist das Nächstbessere; vorzuziehen ist jedoch wieder, dass die That in Unwissenheit vollbracht werde, hernach aber die Erkenntniss eintrete, da hierin nicht das Abscheu Erregende liegt und die Erkenntniss etwas Ergreifendes hat; das Trefflichste aber ist das an letzter Stelle Erwähnte,[63]) wie z. B. im „Kresphontes" Merope ihren Sohn tödten will, aber nicht tödtet, nachdem sie ihn erkannt hat, und ebenso in der „Iphigenie" die Schwester den Bruder, und wie in der „Helle" der Sohn in der, die er auszuliefern gedachte, seine Mutter erkennt.[64]) Darum eben beziehen sich, wie oben gesagt, die Tragödien nicht auf viele Geschlechter; denn indem die Dichter Stoffe suchten, gelang es ihnen, und zwar nicht durch künstlerisches Bewusstsein, sondern weil sich's so traf, das diesen Bestimmungen Entsprechende in den Fabeln zu erreichen; hierdurch finden sie sich genöthigt, bei denjenigen Familien einander gleichsam zu begegnen, in welchen derartige leidvolle Ereignisse sich zugetragen haben.

(1454ª 13.) Hiermit ist hinlänglich über die Composition der Begebenheiten und über die Beschaffenheit, welche die Fabeln haben müssen, gehandelt.

Cap. 15. (1454ª 16.) In Betreff der Charaktere[65]) aber muss man ein Vierfaches zu erreichen suchen. Zuerst und vor Allem die Güte (Tüchtigkeit). Charakterdarstellung wird dann vorhanden sein, wenn, wie schon gesagt,[66]) die

Rede oder die Handlung eine so oder so bestimmte Absicht bekundet; der Charakter ist ein guter, wenn die Absicht eine gute ist. Der Charakter kann bei jeder Menschenklasse gut sein; es giebt ja auch ein gutes Weib und einen guten Sclaven, obschon der Charakter des Weibes vielleicht tiefer steht, der des Sclaven aber überhaupt niedrig ist.[67]) Zweitens die Angemessenheit; es ist z. B. der Charakter eines Tapfern zwar gut (tüchtig), aber für ein Weib ist es nicht angemessen, tapfer oder schreckenerregend zu sein. Drittens die Naturtreue; denn dies ist noch etwas Anderes, als den Charakter, wie wir sagten, als einen guten und angemessenen darzustellen.[68]) Viertens die Gleichmässigkeit; und wenn auch etwa die darzustellende Person schwankend war und einen derartigen Charakter dem Dichter zur Darstellung darbot, so muss doch die Ungleichmässigkeit selbst stets eine gleichmässige sein. Ein nicht durch den Zusammenhang gebotener Fall von Schlechtigkeit des Charakters ist der Menelaus im „Orest", von dem Unpassenden, nicht Angemessenen, das Klagelied des Odysseus in der Scylla und die Rede der Melanippe, von der Ungleichmässigkeit die (Iphigenie in der) „Iphigenie auf Aulis", wo ihr Flehen ihrem späteren Verhalten gar nicht gleicht.[69])

Man muss aber bei den Charakteren ebensowohl, wie in der Composition der Fabel, immer nach Nothwendigkeit oder doch Wahrscheinlichkeit streben, so dass gemäss der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit ein Solcher Solches sage oder thue, und gemäss der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit Dieses nach Jenem geschehe. Nun ist offenbar, dass auch die Lösung des Knotens der Fabel aus der Fabel (und der Charaktere?) selbst hervorgehen muss, und nicht so erfolgen darf, wie in der „Medea"[70]) durch die Maschine, und wie in der „Ilias" die Begebenheiten bei der Abfahrt herbeigeführt werden:[71]) die Göttermaschinerie taugt nur für das, was ausserhalb der Handlung liegt, der Vorzeit angehört und von dem Menschen nicht gewusst werden kann, oder der Zukunft, und der Voraussage und Verkündigung bedarf, denn den Göttern schreiben wir ja Allwissenheit zu; in den Begebenheiten selbst aber darf nichts Vernunftwidriges (Unnatürliches) sein, und wenn ja, so muss es

ausserhalb der Tragödie liegen, wie in dem „Oedipus“ des Sophokles.[72])

Da aber die Tragödie Nachbildung Besserer ist, die das bei uns Gewöhnliche überragen, so muss man es ebenso halten, wie die guten Maler, die, indem sie die Eigenthümlichkeit der Gestalt wiedergeben, unbeschadet der Aehnlichkeit verschönern. So muss auch der Dichter, indem er Zornmüthige und Leichtsinnige und Andere, die derartige Charakterzüge haben, darstellt, dieselben in eben diesem ihrem Charakter veredeln, in der Art, wie Agathon und Homer in Achilles ein Beispiel des schwer beugsamen Starrsinns dargestellt haben.

Hierauf muss man achten und dazu auch auf diejenigen Bestandtheile der sinnfälligen Darstellung, welche noch neben der nothwendigen mit der Dichtung verknüpft zu sein pflegen; denn auch in Bezug auf sie kann man vielfach fehlen. Doch ist hierüber ausreichend in den herausgegebenen Untersuchungen gehandelt worden.[73])

Cap. 16. (1454^b 19.) Was die Erkennung sei, ist oben gesagt worden. Von den Arten der Erkennung ist die erste und am wenigstens kunstgemässe, welche aber die Dichter, weil sie das Bessere nicht zu erreichen vermögen, zumeist anwenden, die durch Kennzeichen vermittelte. Es giebt theils angeborene Kennzeichen, wie z. B. „der Erdentsprossenen Lanzenmal“, oder die „Sterne“ in dem „Thyestes“ des Karkinos, theils erworbene, und diese letzteren sind wiederum theils leibliche, wie Narben, theils äussere, wie Halsbänder und wie die Wanne in der „Tyro.“[74]) Man kann nun aber doch auch von solchen Zeichen einen besseren oder schlechteren Gebrauch machen, wie z. B. Odysseus an der Narbe auf eine andere Weise von der Wärterin, als von den Hirten erkannt wird; unkünstlerischer nämlich ist der Gebrauch der Kennzeichen bei absichtlicher Selbstbekundung und in ähnlichen Fällen, besser, wenn er an eine Schicksalswendung geknüpft ist, wie bei dem Bade (des Odysseus).[75]) Die zweite Art von Erkennungen besteht in solchen, die der Dichter macht, die eben darum auch unkünstlerisch sind, wie z. B. Orestes in der „Iphigenie“ kund giebt, dass er Orestes sei; sie nämlich bekundet sich

durch den Brief, er aber sagt es selbst, was doch nur der Wille des Dichters und nicht der Gang der Ereignisse erheischt. Somit grenzt dieser Fehler an den vorhin bezeichneten an, da ja Orestes ebensowohl auch irgend welche Kennzeichen hätte an sich tragen können. Ferner liefert ein Beispiel die „Stimme des Gewebes“ in dem „Tereus“ des Sophokles.[76]) Die dritte Art der Erkennungen geschieht mittels des Auftauchens von Erinnerungen, indem Jemand beim Anblick einer Sache Empfindungen äussert, wie in den „Cypriern“ des Dikäogenes durch das Weinen beim Anblick des Gemäldes, und in der Alcinous-Erzählung bei Homer durch die Thränen, in welche beim Gesang zur Cither Odysseus in Folge der Erinnerung ausbricht, die Erkennung erfolgt.[77]) Die vierte Art ist die Erkennung mittelst eines Schlusses, wie z. B. in den Choëphoren: ein mir Aehnlicher ist hierher gekommen; mir ähnlich ist nur Orestes; also ist Orest gekommen, und bei dem Sophisten Polyeidos die Erkennung des Orest durch Iphigenie; denn es ist wahrscheinlich, dass Orest schloss, seine Schwester sei geopfert worden und so begegne es auch ihm geopfert zu werden; ferner die Erkennung in dem „Tydeus“ des Theodektes auf Grund des Wortes: ich kam, um einen Sohn zu finden und muss nun selbst umkommen, und die Erkennung in den „Phiniden“, wo die Frauen beim Anblick des Ortes auf ihr Schicksal schliessen: hier sei ihnen verhängt zu sterben, denn hier seien sie auch ausgesetzt worden; zu dieser Klasse gehört auch die an einen Fehlschuss des zu Erkennenden geknüpfte Erkennung, wie in dem „Trugboten Odysseus“: er meint, der Andere werde den Bogen kennen, den Dieser doch niemals gesehen hat, und macht daher den Fehlschuss, als ob Jener ihn an demselben erkennen werde.[78]) Die beste aller Erkennungen ist die aus dem Gange der Ereignisse selbst, indem das Ueberraschende aus Wahrscheinlichem entspringt, wie z. B. in dem „Oedipus“ des Sophokles, und so auch in der „Iphigenie“, da es ja wahrscheinlich ist, dass sie einen Brief mitzugeben wünschte; denn nur solche Erkennungen erfolgen ohne beliebig erdichtete Zeichen, wie dies die Halsbänder sind;[79]) den zweiten Rang aber nehmen die Erkennungen mittels eines Schlusses ein.

Cap. 17. (1455ª 22.) Man muss bei der Composition der Fabeln[80]) und auch bei der mitwirkenden Darstellung durch den sprachlichen Ausdruck so verfahren, dass man sich Alles möglichst vor das Auge treten lässt; denn so wird man, indem man den klarsten Blick gewinnt, als wäre man bei den Ereignissen selbst zugegen, das Angemessene finden, und es werden auch leichte Widersprüche so am wenigsten verborgen bleiben. Dies zeigt sich an dem, was dem Karkinos zum Vorwurf gemacht wurde: sein Amphiaraos hatte den Tempel verlassen, dies hatte (der Dichter?) vor der Bühnendarstellung nicht bemerkt; auf der Bühne aber fiel er mit dem Stück durch, weil die Zuschauer darüber unwillig wurden. Nach Möglichkeit muss der Dichter auch dadurch mit arbeiten, dass er sich in die Stimmungen hineinversetzt; denn am überzeugendsten stellen kraft der gleichen Natur diejenigen dar, welche die betreffenden Gefühle selbst hegen: der Erregte stellt den Erregten, der von Zorn Ergriffene den Zürnenden am wahrsten dar. Daher ist die Dichtkunst Sache theils des mit richtigem Blick Begabten, theils des Enthusiastischen; denn der Letztere versetzt sich leicht in mancherlei Affecte, der Erstere aber hat die Gabe der Erforschung.[81])

Der Dichter muss aus den schon gestalteten Fabeln, indem er sie auch selbst wieder gestaltet, den allgemeinen Inhalt herausheben, dann auf Grund hiervon die einzelnen Acte bilden und die Dichtung erweitern.

Die Betrachtung des allgemeinen Inhalts liegt z. B. bei der Iphigenienfabel in Folgendem. Ein Mädchen sollte geopfert werden, war aber den Opferern, ohne dass sie erfuhren, wie es geschehen sei, entrückt worden; in ein anderes Land versetzt, nach dessen Gesetz alle Fremden dem Gotte geopfert werden mussten, hatte sie dort diese priesterliche Function zu üben. Eine Zeit lang später geschah es, dass der Bruder der Priesterin dorthin kam. Aus welchem Grunde dies geschah, — weil nämlich der Gott ihm den Orakelspruch gegeben hatte, er solle dorthin gehen, — liegt ausserhalb des Allgemeinen, und zu welchem Zweck, auch das liegt ausserhalb der Fabel. Hingekommen und ergriffen, sollte er geopfert werden; da gab er kund, wer

er sei, sei es in der Weise, wie Euripides es darstellt oder wie Polyeidos, bei welchem Orest der Wahrscheinlichkeit gemäss sagt, so müsse denn, wie einstmals die Schwester, nun auch er geopfert werden, und daran knüpfte sich die Rettung. Hiernach erst muss der Dichter die Handlung an bestimmte Namen knüpfen und auf Grnnd derselben die Fabel erweiternd durchführen, dabei aber Sorge tragen, dass die eingefügten Theile dazu gehörig seien, wie z. B. im „Orest" der Wahnsinn, von dem er ergriffen wurde, und die Rettung mittels der reinigenden Heilung von demselben. In den Dramen dürfen die Episodien nicht umfangreich sein; das Epos dagegen gewinnt Länge durch dieselben. Es ist ja die Fabel der Odyssee kurz: Jemand war viele Jahre von seinem Hause abwesend, wurde von dem Meeresgott zurückgehalten, und war schliesslich ohne Gefährten; unterdess stand es in seinem Hause so, dass von Männern, die sich um seine Gattin bewarben, sein Besitz verzehrt und das Leben seines Sohnes bedroht wurde; er selbst aber kommt, nachdem er viele Drangsale erduldet hat, zurück, giebt kund, wer er sei, greift an, geht selbst glücklich aus dem Kampfe hervor und vernichtet seine Feinde. Das ist die Sache; das Uebrige sind erweiternde Zuthaten.

Cap. 18. (1455^b 24.) Bei einer jeden Tragödie ist die Schürzung und die Lösung des Knotens zu unterscheiden. Was ausserhalb liegt und oft[82]) auch ein Theil dessen, was der Handlung selbst angehört, ist die Schürzung, das übrige die Lösung. Ich verstehe unter Schürzung den Verlauf vom Anfang bis zu der Begebenheit hin, aus welcher der Uebergang zum Heil oder Unheil entspringt, unter der Lösung den Verlauf von dieser Begebenheit bis zum Schluss, wie z. B. im „Lynkeus" des Theodektes die Schürzung aus den Vorereignissen und die Ergreifung des Kindes und der (Hinwegführung besteht, die Lösung aber aus den Begebenheiten?) von der Anschuldigung des Mordes bis zum Schluss.[83])

(1455^b 32.) Es giebt vier Arten der Tragödie; denn eben so viele Arten der Fabel sind ja auch angegeben worden:[84]) die verwickelte, deren Gesammtverlauf auf Schicksalswendung und Erkennung beruht, die pathetische, wie die den Ajas und den Ixion betreffenden Tragödien, die

ethische (charakterzeichnende), wie die Phthiotinnen und der Peleus, viertens (die einfache, die ohne Schicksalswendung und Erkennung ist?). Das Miraculöse aber, wie die „Phorkiden“, der „Prometheus“ und die Darstellungen aus dem Hades, (trägt nicht den tragischen Charakter?).[85]) Man muss nun streben, wo möglich alle Vorzüge zu vereinigen, wenn das aber nicht angeht, doch die wichtigsten und meisten, zumal bei der heutigen unbilligen Kritik, die, nachdem sich in Bezug auf einen jeden Bestandtheil[86]) der Tragödie Dichter ausgezeichnet haben, von dem Einzelnen verlangt, dass er den eigenthümlichen Vorzug eines jeden derselben überbiete.

(1456ª 7.) Es ist aber auch eine Tragödie als mit einer andern identisch oder von ihr verschieden zu bezeichnen nach nichts anderm so sehr, wie nach der Fabel; Identität ist da vorhanden, wo die Schürzung und Lösung des Knotens die nämliche ist.[87]) Viele Dichter, die gut schürzen, lösen schlecht; es müssen aber immer beide Aufgaben bewältigt werden.

(1456ª 10.) Man muss des öfters Gesagten[88]) eingedenk sein und die Tragödie nicht zu einem epischen Gefüge machen; episch nenne ich das stoffreiche Gebilde, wie wenn Jemand die ganze Fabel der Ilias in ein Drama hineindichtete. In dem Epos gewinnen wegen seiner Länge die Theile den angemessenen Umfang, in den Dramen aber wird der erwartete Erfolg ganz verfehlt. Dies bekundet sich dadurch, dass alle Dramatiker, welche die Zerstörung Iliums nach dem vollen Umfange der Sage dargestellt, und nicht, wie Euripides, auf verschiedene Stücke vertheilt haben, oder den Niobe-Mythus nach dessen ganzem Umfange, und mit demselben nicht so, wie Aeschylus, es gehalten haben, entweder durchfallen oder doch nicht vollen Beifall gewinnen, wie ja auch Agathon nur um dieses Fehlers willen durchfiel, so sehr auch alle diese Dichter mittels der Schicksalswendungen und in einfacher Composition mit bewunderungswürdigem Geschick das zu erreichen wissen, worauf sie abzielen, nämlich das Tragische, sofern es das Gerechtigkeitsgefühl befriedigt: dieses findet dann statt, wenn Jemand, welcher klug, dabei aber schlecht ist, wie ein Sisyphus,

getäuscht wird, oder ein Tapferer, der aber ungerecht ist, unterliegt, was in dem Sinne wahrscheinlich ist, in welchem Agathon sagt, es sei wahrscheinlich, dass Vieles gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe.[89])

Man muss aber auch den Chor wie einen der Schauspieler auftreten lassen; er muss ein Glied des Ganzen sein und mitwirken; man muss so es damit halten, wie Sophokles, nicht so, wie Euripides; bei den späteren Dichtern gar steht das Gesungene zu dem Gange der Handlung nicht in näherer Beziehung, als zu einer beliebigen anderen Tragödie: man singt eingelegte Lieder, was Agathon aufgebracht hat. Ist denn aber das Einlegen beliebiger Gesänge etwas Besseres, als wenn man ein Gespräch oder einen ganzen Act aus einem Drama in ein anderes einfügte?

(Cap. 15.?)

Cap. 19. (1456[a] 33.) Nachdem wir nun von den anderen Bestandtheilen bereits gehandelt haben, ist noch über den sprachlichen Ausdruck und die Gedankenbildung zu reden. Das auf die Gedankenbildung Bezügliche aber möge in der Schrift über die Rhetorik, in deren Gebiet es mehr, als hierher, gehört, seine Stelle finden. Es ist aber etwas Gedankenmässiges alles das, was mittelst der Rede bewerkstelligt werden muss, nämlich theils das Beweisen und Widerlegen, theils die Erregung von Gefühlen, wie Mitleid, Furcht, Zorn und ähnlichen, ferner das Hervorrufen von Hochschätzung und Geringachtung. Offenbar sind in dem nämlichen Sinne auch die Begebenheiten zu gestalten, wenn erzielt werden soll, dass Mitleiderregendes, Schreckliches, Grosses, Wahrscheinliches in der Tragödie liege; aber es besteht dabei der Unterschied, dass das durch die Begebenheiten Erzielte nicht durch Belehrung vermittelt wird, das durch die Rede Erzielte aber von dem Redenden und vermöge der Rede bewerkstelligt wird; denn was wäre dabei die Aufgabe des Redenden, wenn das Nämliche sich auch ohne die Rede schon ergäbe?[90])

(1456[b] 8.) In Betreff des sprachlichen Ausdrucks bilden ein Object der Betrachtung die Modalitäten desselben. Diese aber zu kennen, also zu wissen, was Befehl und was Wunsch und Aussage und Drohung und Frage und Antwort

sei, und was es sonst noch Derartiges geben mag, ist Sache der Schauspielerkunst (Declamirkunst) und dessen, der die Theorie derselben inne hat. Denn mag der Dichter diese Modalitäten kennen oder nicht kennen, es kann sich für ihn daran kein Tadel knüpfen, der irgendwie der Beachtung werth wäre. Wer wird glauben, dass das wirklich fehlerhaft sei, was Protagoras tadelt, indem er sagt, der Dichter der Worte „singe, Göttin, den Zorn“ befehle, während er einen Wunsch zu äussern glaube; denn es sei ja die Aufforderung, etwas zu thun oder zu unterlassen, ein Befehl. Wir gehen demgemäss auf dieses Thema als einer andern Theorie und nicht der Poetik angehörig hier nicht ein.[91])

Cap. 20. (1456^b 20.) Die Theile des Gesammtgebietes des sprachlichen Ausdrucks[92]) sind folgende: Laut, Silbe, Bindewort, Nennwort, Aussagewort, Gliedwort, Flexionsform, Wortverbindung.[93])

Der Laut (das Sprachelement) ist ein unzerlegbarer Ton, jedoch nicht ein jeglicher, sondern nur ein solcher, woraus ein verständliches Tongefüge werden kann; denn es giebt auch bei den Thieren unzerlegbare Töne, wovon ich doch keinen einen Laut nenne. Die Laute sind theils Vocale, theils Halbvocale, theils stumme. Der Vocal ist ein Laut, der, ohne Anlegung (der Zunge) gebildet, einen hörbaren Ton hat (z. B. A und O?); der Halbvocal ist ein Laut, der, unter Anlegung (der Zunge) gebildet, einen hörbaren Ton hat, z. B. S und R, der stumme Laut ist ein Laut, der, unter Anlegung (der Zunge) gebildet, zwar für sich allein keinen Ton hat, zusammen mit solchen aber, die einen Ton haben, hörbar wird, z. B. G und D. Die Laute unterscheiden sich von einander nach den Mundstellungen und nach den Orten (wo sie gebildet werden) und nach der Dichtheit und Dünne (des Hauches) und nach der Länge und Kürze, ferner darnach, ob der Ton ein hoher oder tiefer oder mittlerer ist. Die Specialbetrachtung dieser Unterschiede muss den Metrikern überlassen bleiben.

Die Sylbe ist ein Lautgebilde, das (für sich) keine Bedeutung hat, bestehend aus einem stummen und einem (für sich) hörbaren Laut; denn Gr bildet schon ohne das A

eine Sylbe, und auch mit dem A, nämlich Gra.[94]) Jedoch die Theorie der Sylbe ist gleichfalls eine Aufgabe der Metrik.

Das Bindewort ist ein (für sich) unbedeutsames Lautgebilde, welches mehrere (für sich) bedeutsame Worte zu einem Gesammtausdruck zwar nicht nothwendig verschmelzen lässt, aber diese Verschmelzung derselben auch nicht hindert, und welches seine naturgemässe Stelle an dem Anfang oder dem Ende oder auch inmitten eines Satzes hat, aber nicht passend am Anfang eines für sich allein in Betracht kommenden Satzes stehen kann, z. B. zwar, allerdings, aber. Oder ein unbedeutsames Lautgebilde, welches Anfang oder Ende oder Ordnung des Satzes bekundet. Das Gliedwort ist ein unbedeutsames Lautgebilde, welches geeignet ist, aus mehreren (mehr als einem) bedeutsamen Worten einen bedeutsamen Gesammtausdruck zu machen, wie z. B. das „um“ und das „über“ und die übrigen von gleicher Art.[95]) Das Nennwort (Nomen) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches etwas bezeichnet, aber ohne die Zeit mitzubezeichnen, und wovon kein Theil für sich etwas bezeichnet; in den aus zwei Worten zusammengesetzten machen wir von der Bedeutung, welche die Bestandtheile haben, keinen Gebrauch, wie z. B. in dem Worte Theodor (der von Gott Gegebene) der Bestandtheil *δῶρον* (Gabe) nicht für sich in Betracht kommt. Das Aussagewort (Zeitwort, Verb) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches etwas bezeichnet und dabei die Zeit mitbezeichnet, wovon aber, wie bei dem Nennwort, kein Theil für sich etwas bezeichnet. „Mensch“ oder „weiss“ bezeichnet das Wann nicht mit, „geht“ oder „ist gegangen“ aber bezeichnet die Zeit mit, jenes die gegenwärtige, dieses die vergangene.

Flexionsform des Nennworts oder Zeitworts ist theils die Unterscheidung nach dem „Wesen“ und „Wem“ und so fort, theils die nach der Einzahl und Mehrzahl, z. B. Menschen oder Mensch, theils die nach den Modalitäten, wie Frage oder Befehl, wonach z. B. „ging er?“ und „geh!“ Flexionsformen des Verbums sind.

Die Wortverbindung ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches etwas bezeichnet, und welches Theile hat, wovon einige für sich etwas bezeichnen; es besteht nicht

jede Wortverbindung aus Aussageworten und Nennworten, sondern eine Wortverbindung kann, wie z. B. die Definition des Menschen, ohne Zeitwort sein; einen Bestandtheil aber, der (für sich) etwas bezeichnet, muss sie stets haben, wie z. B. Kleon in dem Satze „Kleon geht“. Eine Wortverbindung ist einheitlich in zweierlei Sinne, entweder nämlich vermöge der Einheit des Bezeichneten, wie z. B. die Definition des Menschen, oder vermöge einer Verknüpfung von Mehrerem, wie z. B. die Ilias eine Einheit durch Verknüpfung ist.[96])

Cap. 21. (1457ª 31.) Die Worte sind theils einfach, — darunter verstehe ich solche, die keine Theile haben, welche schon für sich etwas bedeuten, z. B. Erde, — theils aus zwei Theilen zusammengesetzt, wovon entweder der eine für sich ein bedeutsames Wort, der andere für sich ein unbedeutsames ist, — innerhalb des zusammengesetzten Worts bilden dieselben freilich nicht mehr ein bedeutsames und ein unbedeutsames Wort, — oder beide für sich bedeutsame Worte; auch kann ein Wort aus drei oder vier Theilen zusammengesetzt sein oder aus noch mehreren, wie die meisten Prachtworte, z. B. (der phantastische Name) Hermokaïkoxanthos.

Jedes Wort ist entweder ein gewöhnliches oder ein fremdartiges oder eine Metapher oder ein Schmuckwort oder ein neugebildetes oder ein erweitertes oder verkürztes oder umgeändertes Wort. Unter einem gewöhnlichen Wort verstehe ich ein solches, das im allgemeinen Gebrauch ist, unter einem fremdartigen (einer „Glotte“) ein bei Anderen übliches, so dass offenbar das nämliche Wort beides sein kann, nur nicht für die Nämlichen; so ist z. B. *σίγυνον* (Wurfspiess) bei den Cypriern ein gewöhnliches, bei uns ein fremdartiges Wort (ein Provinzialismus). Eine Metapher ist die Uebertragung eines Wortes, dessen gewöhnliche Bedeutung eine andere ist, entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von der Art auf die Art oder nach der Proportion. Eine Uebertragung von der Gattung auf die Art findet statt, wenn z. B. gesagt wird: „Dort ruht mir das Schiff“; denn im Ankerplatz sein ist eine Art des Ruhens. Von der Art auf die Gattung:

„schon tausende von edlen Thaten hat Odysseus verrichtet"; denn die Tausende sind Viele, und der Dichter gebraucht hier jenen Ausdruck in dem Sinne „viele".[97]) Von der Art auf die Art: „mit dem Erze das Leben wegschöpfend" und „mit dem unverwüstlichen Erze wegschneidend"; hier steht wegschneiden statt schöpfen, dort schöpfen statt wegschneiden; beides sind Arten des Wegnehmens.[98]) Eine Proportion besteht, wenn sich das Zweite zum Ersten verhält, wie das Vierte zum Dritten; dann kann man statt des Zweiten das Vierte oder statt des Vierten das Zweite setzen, und zuweilen fügt man noch die Angabe des Gegenstandes hinzu, zu welchem dasjenige, statt dessen man den übertragenen Ausdruck einsetzt, in Beziehung steht. Es verhält sich z. B. der Becher zum Dionysos so, wie der Schild zum Ares; daher kann man den Becher den Schild des Dionysos nennen und den Schild den Becher des Ares.[99]) Oder: wie das Alter zum Leben, so verhält sich der Abend zum Tage; also kann man den Abend das Alter des Tages nennen und das Alter den Abend des Lebens oder, wie Empedokles sagt, den Niedergang des Lebens. In einigen Fällen giebt es kein Wort für das proportionale Glied; aber die Ausdrucksweise ist doch von gleicher Art; so heisst z. B. das Fruchtkorn ausstreuen „säen", aber für das Ausstreuen des Strahls durch die Sonne giebt es kein besonderes Wort; doch verhält sich dies zur Sonne sowie das Säen zu dem, der das Fruchtkorn ausstreut, wesshalb sich sagen lässt „säend den gottgeschaffenen Strahl". Man kann von dieser Art des übertragenen Ausdrucks auch noch eine andere Anwendung machen, man kann nämlich, indem man das Andersartige beilegt, zugleich etwas von dem Dazugehörigen absprechen, wie wenn man z. B. den Schild Becher nennt, aber nicht Becher des Ares, sondern weinlosen Becher..... Neugebildet ist der Ausdruck, der überhaupt nicht von Andern gebraucht, sondern von dem Dichter selbst geschaffen worden ist; einige Ausdrücke nämlich, die bei Dichtern vorkommen, scheinen solche zu sein, wie *ἐρνύγες* (Sprossen) für die Hörner und *ἀρητήρ* (Beter) für den Priester.[100]) Erweitert ist ein Wort, wenn ein Vocal in ihm verlängert oder eine Sylbe eingefügt, verkürzt, wenn etwas von ihm

weggenommen worden ist, ein Beispiel für die Erweiterung ist πόληος statt πόλεως und Πηληϊάδεω statt Πηλείδου, für die Verkürzung κρῖ und δῶ, und ὄψ in μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ.[101]) Eine Umänderung findet statt, wenn ein Theil des Wortes weggelassen, ein anderer neu gebildet wird, wie z. B. wenn δεξιτερὸν statt δεξιὸν gesagt wird in dem Ausdruck δεξιτερὸν κατὰ μαζόν.[102])

Jedes Nennwort ist ferner ein Masculinum oder ein Femininum oder ein Neutrum. Masculina sind die, welche ausgehen (die, welche Masculina sind, gehen aus?) auf ν oder ρ (oder ς) und auf die mit ς zusammengesetzten Buchstaben, nämlich ψ und ξ. Feminina sind die, welche auf die stets langen Vocale, d. h. auf η und ω, und unter den mittelzeitigen auf (ein langes) α ausgehen. Somit ist die Zahl der Laute, auf welche Masculina und (die Zahl der Vocale, auf welche?) Feminina ausgehen, die gleiche, da ja der Ausgang auf ψ und ξ mit dem auf σ identisch ist. Auf einen stummen Laut (Muta) geht kein Nennwort aus, auch nicht auf einen der (stets) kurzen Vocale (ε oder ο). Auf ι gehen nur 3 aus, μέλι, κόμμι, πέπερι, auf υ fünf (πῶϋ, νᾶπυ, γόνυ, δόου, ·ἄστυ), auf diese Laute und ausserdem auf ν und ς (und α und ρ) gehen die Neutra aus.[103])

Cap. 22. (1458ª 18.) Der sprachliche Ausdruck ist gut, wenn er deutlich und doch nicht niedrig ist. Am deutlichsten ist derselbe bei durchgängigem Gebrauch der gewöhnlichen Worte, aber dann ist er auch niedrig, wie z. B. die Dichtung des Kleophon und die des Sthenelos.[104]) Würdevoll und das Gemeine vermeidend wird er durch den Gebrauch ungewöhnlicher Worte; zu diesem gehört das Fremdartige (die „Glotte"), die Metapher, die Erweiterung und überhaupt alles vom Gewöhnlichen Abweichende. Dichtet aber Jemand in lauter ungewöhnlichen Worten, so entsteht entweder Räthselhaftes oder Sprachwidriges, das Erstere bei lauter Metaphern, das Andere bei lauter fremdartigen Ausdrücken (Glotten: Provinzialismen, Archaismen). Denn darin liegt das Wesen des Räthsels, dass man Unvereinbares zusammenfügt und doch etwas wirklich Vorhandenes bezeichnet; dies geht nicht an, wenn man nur im eigentlichen Sinn

gebrauchte Worte mit einander verbindet, wohl aber beim Gebrauch von Metaphern, wie wenn man sagt: „Einen erblickt' ich, der Erz mit Feuer anklebte dem Andern“[105]) und dergleichen. Lauter Fremdartiges macht den Ausdruck sprachwidrig. Also muss man von diesen Formen nur in einer gewissen Weise Gebrauch machen: dass der Ausdruck nicht niedrig und vulgär sei, wird man durch den fremdartigen und übertragenen und geschmückten Ausdruck und die andern angegebenen Formen bewirken; dass er aber deutlich sei, durch die gewöhnlichen Worte. Gar nicht wenig aber tragen dazu, dass der Ausdruck, ohne undeutlich zu werden, das Gemeine vermeide, die Erweiterungen und Verkürzungen und Umbildungen der Worte bei; denn das Auffallende, welches durch die Abweichung vom Gewöhnlichen entsteht, wird Entfernung vom Gemeinen, die Gemeinschaft mit dem Gewohnten aber Deutlichkeit zur Folge haben. Daher ist der Tadel ein verfehlter, den Einige gegen diese Redeweise richten, die den Dichter verspotten, wie der alte Euklides, der meint, es sei keine Kunst, zu dichten, wenn es als erlaubt gelte, Sylben nach Belieben zu dehnen; er legt den Spott in die Redeform selbst (durch Sylbenverlängerung) hinein: „Epichares sah ich nach Marathon hin spazieren“ und „er begehret ja nicht nach jenes Tollkopfs Nieswurz“.[106]) Freilich giebt es eine lächerliche Weise der Anwendung dieses Mittels, indess Maasslosigkeit kann gleich sehr bei allen Theilen (der poetischen Rede) vorkommen; — der Erfolg wäre ja der gleiche, wenn Jemand Metaphern und fremdartige Ausdrücke und die anderen Ausdrucksarten unpassend und in Lachen erregender Art anwendete; — welchen Vorzug aber die angemessene Anwendung verleihe, kann man in der epischen Dichtung leicht erkennen, indem man die Worte in das Metrum bringt. Auch bei dem fremdartigen und übertragenen Ausdruck und den anderen Formen kann man dadurch, dass man statt derselben die gewöhnlichen Worte einsetzt, die Wahrheit des Gesagten erkennen, wie z. B. der nämliche jambische Vers bei Aeschylus und Euripides, nachdem der Letztere nur Ein Wort darin durch ein anderes, das eigentliche und gewohnte durch ein fremdartiges, ersetzt hat, bei diesem

schön, bei jenem einfältig erscheint.[107]) Aeschylus nämlich hat in dem „Philoktet“ gedichtet: „das Krebsgeschwür, das aufisst meines Fusses Fleisch“; statt „aufisst“ sagt Euripides „schwelgt“ („das schwelgt in meines Fusses Fleisch“). Und man erkennt das Gleiche, wenn man in: „jetzt hat solch' ein geringer und nichtiger Mensch, solch' ein Schwächling“ die gewöhnlichen Ausdrücke einsetzt und sagt: „jetzt hat solch' ein kleiner, unkräftiger Mensch, solch' ein Schwächling“, und wenn man statt: „stellte den winzigen Tisch und den unansehnlichen Stuhl hin“ sagt: „stellte den schlechten Stuhl ihm hin und das niedrige Tischchen“, und wenn man das vom Wasser gepeitschte Gestein nicht „auftosen“, sondern Geräusch machen lässt. So hat auch mit Unrecht Ariphrades die Tragiker darüber ausgespottet, dass sie in einer Weise sich ausdrücken, wie Niemand in der gewöhnlichen Rede, z. B. Umstellungen vornehmen, wie *δωμάτων ἄπο* statt *ἀπὸ δωμάτων* und *Ἀχιλλέως πέρι* statt *περὶ Ἀχιλλέως*, und alterthümliche Formen gebrauchen, wie *σέθεν* und *ἐγὼ δέ νιν* und dergleichen; denn das alles dient, weil es nicht dem gewöhnlichen Gebrauch angehört, zur Hebung des Ausdrucks; das verkannte Jener.

Es ist von Wichtigkeit, jede der angegebenen Ausdrucksweisen angemessen zu gebrauchen, die zusammengesetzten und die fremdartigen Worte; bei weitem am wichtigsten aber ist, geschickt im Gebrauch von Metaphern zu sein; denn nur dies kann man nicht von einem Andern lernen, sondern es ist ein Zeichen guter Naturbegabung, da passende Metaphern finden so viel ist als Aehnlichkeiten erkennen.

Die zusammengesetzten Worte passen am meisten für Dithyramben, die fremdartigen für Heldengedichte, die Metaphern für jambische Trimeter. In den Heldengedichten sind die genannten Arten alle anwendbar; in den jambischen Trimetern aber sind, weil dieselben sich möglichst eng an die gewöhnliche Redeweise anschliessen, diejenigen am angemessensten, die man auch in der Prosa gebrauchen kann: solche sind ausser dem gewöhnlichen Wort der metaphorische und der schmückende Ausdruck.[108])

(1459[a] 15.) Ueber die Tragödie und durch Handeln nachbildende Darstellung sei hiermit genug gesagt.

Cap. 23. (1459^a 17.) Bei der metrischen Nachbildung in erzählender Form aber ist klar, dass man die Fabel wie in der Tragödie auf eine Handlung gründen muss, und zwar auf eine einheitliche, ein Ganzes bildende und in sich geschlossene Handlung, die Anfang, Mitte und Ende hat, damit sie, gleich einem einheitlichen und vollständigen Organismus, die ihrem Wesen entsprechende Lust bereite, und dass die Composition nicht den Charakter der Geschichtserzählung tragen darf, in welcher man sich nicht an die Einheit der Handlung binden kann, sondern alles das mittheilen muss, was Einer Zeit angehört hat und in dieser Einen oder Mehrere betraf, wobei es zufällig ist, ob das Eine mit dem Andern in einer inneren Verbindung steht oder nicht. Denn wie zu derselben Zeit die Seeschlacht bei Salamis und der Kampf der Karthaginienser auf Sicilien erfolgte, zwei Ereignisse, die keine Beziehung auf ein und dasselbe Ziel hatten, so ist auch der Zeitfolge nach mitunter Eins mit dem Andern verbunden, ohne dass doch Beides auf Ein gemeinsames Ziel sich bezieht. Nun verfährt — man kann wohl sagen die grosse Mehrzahl der Dichter ebenso. Darum mag, wie wir schon oben sagten,[109]) auch in diesem Betracht Homer neben den Andern mit Recht als ein bewunderungswürdiger Dichter erscheinen, denn er hat selbst den Fehler zu vermeiden gewusst, den gesammten Krieg, der doch ein Ganzes ist, das Anfang und Ende hat, zum Gegenstande seiner Dichtung zu machen; die Darstellung desselben wäre nämlich allzu umfassend und unübersichtlich geworden, oder, falls das richtige Maass des Umfangs eingehalten worden wäre, allzu verwickelt durch bunte Mannigfaltigkeit; er hat vielmehr eine Theilhandlung herausgehoben, aber vieles von dem auf den Krieg Bezüglichen eingeschaltet (zu Episoden verwendet), wie er z. B. durch den Schiffskatalog und andere Episoden seine Dichtung erweitert. Die Anderen dagegen nehmen in ihre Dichtung auf, was Einer Person oder Einer Zeit oder Einer vieltheiligen Handlung angehört, wie z. B. der Dichter der „Kypria" und der der „kleinen Ilias";[110]) demgemäss lässt sich aus der „Ilias" und „Odyssee" je eine Tragödie bilden oder höchstens je zwei, aus der „Kypria" aber viele, und

aus der „kleinen Ilias“ mehr als acht, insbesondere ein „Waffenstreit“, ein „Philoktet“, „Neoptolemus“, „Eurypylos“, ein „Odysseus als Bettler“, „Lakonerinnen“, eine „Zerstörung Iliums“ und eine „Heimfahrt“, auch ein „Sinon“ und „Troerinnen“.[111])

Cap. 24. (1459^b 8.) Die epische Dichtung muss ferner die nämlichen Arten haben, wie die Tragödie: sie muss nämlich entweder einfach oder verwickelt oder charakterzeichnend (ethisch) oder Darstellung eines schweren Leidens (pathetisch) sein. Auch die Theile müssen mit Ausnahme der Musik und des Theatralischen die nämlichen sein, (und die schönste Gestalt der Fabel ist in ihr die nämliche,?), denn es bedarf dazu der Schicksalswendungen und Erkennungen und der leidvollen Ereignisse; ferner muss es in ihr (nach den nämlichen Gesetzen?) um die (Charakterdarstellung und?) Gedankenbildung und den sprachlichen Ausdruck wohl stehen. Dieses alles findet sich bei Homer zuerst und in vollbefriedigender Art: von seinen beiden Dichtungen ist die Ilias einfach und pathetisch, die Odyssee verwickelt, da sie ganz auf Erkennung beruht, und ethisch; zudem hat er auch im sprachlichen Ausdruck und in der Gedankenbildung alle Anderen übertroffen.

(1459^b 17.) Die epische Dichtung unterscheidet sich aber von der tragischen durch den Umfang der Composition und durch das Metrum. Als Norm des Umfangs reicht die oben angegebene zu,[112]) dass es möglich sein muss, den Anfang und das Ende zusammen zu überschauen. Dieser Forderung möchte wohl dann genügt werden, wenn die Compositionen kürzer, als die alten, und ungefähr so lang sind, wie die Tragödien zusammengenommen, welche zu Einer Aufführung mit einander zusammengestellt zu werden pflegen.[113]) Zur Erweiterung des Umfangs eignet sich die epische Dichtung weit mehr, als die tragische, weil in dieser nicht mehreres gleichzeitig Geschehene dargestellt werden kann, sondern nur das, was jedesmal auf der Bühne durch die handelnden Personen gethan wird,[114]) wogegen im Epos, weil es die Erzählungsform hat, vieles gleichzeitig Vollzogene dargestellt werden kann, durch welches, falls es wirklich zur Fabel gehört, das Gedicht an Kraft gewinnt;

das Epos besitzt hierin einen Vorzug, durch den es prachtvoller wird und dem Hörenden Abwechselung gewährt in der Aufeinanderfolge ungleichartiger Abschnitte; denn der Gleichartigkeit wegen, welche rasch sättigt, fallen leicht Tragödien durch. Das für heroische Dichtung angemessene Metrum ist durch die Erfahrung gefunden worden; wollte Jemand in einem andern Metrum oder mittels einer Verbindung mehrerer Metra erzählend darstellen, so würde das als unpassend auffallen; denn das heroische Metrum (der Hexameter) ist unter allen Metris das ruhigste und kraftvollste, und eben darum lässt dasselbe auch zumeist den Gebrauch von fremdartigen und übertragenen Ausdrücken zu; die epische Darstellung hat ja etwas über das Maass der übrigen Hinausgehendes. Das jambische Metrum und der (trochäische) Tetrameter haben dagegen etwas zur Bewegung Passendes, nämlich dieser zum Tanz, jenes zum Handeln; vollends aber wäre eine Mischung von Metris, wie bei Chäremon, absurd. Darum hat denn auch Niemand eine umfangreiche epische Composition in einem andern Metrum, als dem heroischen, gedichtet; sondern die Natur selbst lehrt uns, wie gesagt, das angemessene Metrum zuertheilen.

Wie der Dichter in der epischen Darstellung verfahren müsse, das hat Homer, der ja auch in so manchem Andern Lob verdient, unter den Dichtern allein richtig erkannt. Der Dichter muss nämlich selbst so wenig als möglich reden; denn sofern er dies thut, ahmt er ja nicht eigentlich nach. Nun treten die anderen Dichter durch das Epos hindurch selbstredend auf und stellen nur Weniges und selten nachahmend dar; er dagegen lässt nach kurzer Vorrede sofort einen Mann oder ein Weib oder eine andere Gestalt auftreten, und so, dass dieselben alle nicht der Charakterzüge ermangeln, sondern bestimmte Charaktere haben.

Auch in die tragische Dichtung muss Wunderbares eingehen; das Vernunftwidrige (nicht dem Naturberuf Gemässe) aber, worauf zumeist das Wunderbare beruht, darf mehr in dem Epos vorkommen, weil man bei demselben nicht auf den Handelnden hinschaut; so würde ja z. B. die

Darstellung der Verfolgung Hektor's,[115]) auf die Bühne gebracht, Lachen erregen: die Krieger still stehend und nicht verfolgend und er (Achilles) durch seinen Wink es ihnen verbietend; im Epos aber übersieht man dies. Das Wunderbare vernimmt man mit Lust; ein Zeichen dafür ist, dass durchgängig die Erzähler gunstbuhlend es hinzusetzen pflegen. Wie man es aber machen muss Unwahres vorzutragen, das hat zumeist Homer auch als Vorbild für Andere gezeigt. Es wird nämlich ein Fehlschuss angewendet Wenn, falls A ist oder geschieht, auch B ist oder geschieht, so meinen die Menschen, wenn B ist, so sei oder geschehe auch A; das ist aber falsch. Man muss daher, wenn A unwirklich ist, B aber unter der Voraussetzung, dass A sei, nothwendig sein oder geschehen sein muss, B miterwähnen; denn wissen wir, dass B wirklich ist, so bildet dann unsere Seele den Trugschluss, dass auch A sei. Ein Beispiel hierfür lässt sich aus der Badescene entnehmen.[116]) Man muss Unmögliches, falls dasselbe wahrscheinlich ist, solchem Möglichen, welches unglaublich ist, vorziehen. Die Dichtungen darf man nicht so gestalten, dass sie vernunftwidrige Theile enthalten; man muss dahin streben, dass sie, wo möglich, gar nichts der Vernunft Widerstreitendes haben; geht das nicht an, so liege dasselbe ausserhalb der Darstellung, wie z. B. dass Oedipus nicht gewusst habe, wie Laios umgekommen sei, und nicht innerhalb der Handlung selbst, wie in der „Elektra“ der Bericht von den pythischen Spielen oder in den „Mysiern“ der von Tegea bis nach Mysien stumm zurückgelegte Weg. Die Ausrede, ohne das würde die Fabel nicht bestehen können, ist lächerlich; denn man muss sich von vorn herein die Fabel nicht derartig gestalten; hat man aber solches hineingelegt, so muss man dabei so verfahren, wie selbst etwas Vernunftwidriges noch auf die vernunftgemässere Weise zulässig zu sein scheinen mag; würde ja z. B. in der „Odyssee“ das Vernunftwidrige bei der Aussetzung an's Land, wenn ein schlechter Dichter es dargestellt hätte, als unerträglich hervortreten; nun aber überdeckt es der Dichter durch die anderen Vorzüge und macht so das Vernunftwidrige angenehm.[117])

Auf den Ausdruck muss man besonders in den Partien Mühe verwenden, die ohne wesentlichen Inhalt und weder charakterzeichnend, noch gedankenhaft sind; denn eine all zu glänzende Diction verdeckt wiederum Charaktere und Gedanken.

Cap. 25. (1460^b 6.) Aus wie vielen und was für Gesichtspunkten sich Probleme und Lösungen finden lassen, lässt sich auf folgende Weise erkennen. Da der Dichter nachahmend darstellt, gleich wie ein Maler oder ein Bildhauer, so muss er nothwendig eins dieser drei Stücke nachbilden: entweder die Dinge so, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, dass sie seien und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten. Dies aber geschieht in einfacher Rede oder auch mittels fremdartiger und übertragener Ausdrücke und es giebt ja überhaupt mancherlei Modificationen des Ausdrucks, deren Gebrauch wir den Dichtern zugestehen. Ausserdem kommt in Betracht, dass den Gesetzen der Dichtkunst entsprechen etwas anderes heisst, als den Gesetzen der Politik oder irgend einer andern Kunst entsprechen. Bei der Dichtung selbst giebt es zweierlei Fehler: die einen betreffen die Dichtung als solche, die anderen nur accidentiell. Die Unfähigkeit zur Nachbildung dessen, was man nachzubilden sich vorgesetzt hat, ist der Fehler, der die Dichtung als solchen betrifft; wenn aber darum, weil man sich nicht in richtiger Weise das Ziel setzte, sondern etwa ein mit beiden Füssen zur rechten Seite zugleich ausschreitendes Pferd oder etwas nach den Regeln der betreffenden Kunst, z. B. der Heilkunst oder einer andern Kunst, Fehlerhaftes darzustellen unternahm, irgendwie Unmögliches dargestellt worden ist, so ist der Fehler nur ein accidentieller. Demgemäss muss man die Vorwürfe, die bei der Aufstellung von Problemen gegen Dichtwerke gerichtet zu werden pflegen, aus diesen Gesichtspunkten betrachten und zu entkräften suchen. Zuerst ist das Ziel der Dichtkunst selbst in Betracht zu ziehen. Unmögliches ist dargestellt worden. Das ist ein Fehler; aber das Verfahren ist gerechtfertigt, wenn die Dichtung dadurch ihr eigenes Ziel erreicht; dieses Ziel nämlich wird, wie gesagt,[118]) dann erreicht, wenn man

durch jenes Mittel die Scene selbst oder eine andere ergreifender macht; ein Beispiel hierfür liefert die Verfolgung des Hektor; liess sich aber das Ziel entweder in höherem oder doch in (nicht?) geringerem Maasse auch ohne einen Verstoss gegen die Regeln der betreffenden Kunst erreichen, so ist das Verfahren ungerechtfertigt; denn es sollte, wo möglich, gar kein Verstoss vorkommen. Ferner (ist auch dann zu fragen): wogegen ist verstossen worden? Gegen die Gesetze der Dichtkunst selbst oder gegen irgend etwas Nebensächliches? Der Fehler ist nämlich geringer in dem Fall, wenn der Darsteller nicht gewusst hat, dass die Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn die Zeichnung unverständlich ist. Wenn ferner der Vorwurf gemacht wird, das Dargestellte entspreche nicht der Wirklichkeit, so ist der Einwurf dahin zu beantworten: aber vielleicht dem, was sein sollte, wie auch Sophokles sagte, er stelle die Personen dar, wie sie sein sollten, Euripides dagegen, wie sie wirklich seien.[119]) Wenn aber in keiner von beiden Weisen gedichtet worden ist, so doch der Sage gemäss, wie z. B. das, was sich auf die Götter bezieht; denn vielleicht kann man hier weder das Bessere, noch auch das der Wirklichkeit Gemässe sagen, sondern es mag damit so stehen, wie Xenophanes[120]) glaubt; allein man sagt eben so. Anderes aber ist zwar nicht das Bessere, hat jedoch thatsächlich stattgefunden, wie z. B. das über die Waffen Gesagte:[121]) gerade empor von der unteren Spitze des Schaftes — ragten die Lanzen; denn so hielt man es damals, wie dieser Brauch noch heute bei den Illyriern besteht. Man muss aber, wenn in Frage kommt, ob etwas auf eine löbliche Weise von einer der Personen gesagt oder gethan sei, nicht bloss in Betracht ziehen, ob das Gethane oder Gesagte an sich selbst gut oder schlecht sei, sondern auch, in Bezug auf wen, wann, zu wessen Gunsten und zu welchem Zweck jene Person handelt oder redet, wie etwa um der Erlangung eines grösseren Gutes oder Vermeidung eines grösseren Uebels willen. Andere Einwürfe muss man durch Erwägung des sprachlichen Ausdrucks heben, z. B. durch Annahme eines fremdartigen Ausdrucks (einer Glotte) an der Stelle[122]) *οὐρῆας μὲν πρῶτον* (die Mäuler zuerst), wo

vielleicht nicht die Maulthiere, sondern die Wächter zu verstehen sind, oder an der Stelle[123]) wo es vom Dolon heisst: der eine schlechte Gestalt (*εἶδος*) hatte; vielleicht ist darunter nicht zu verstehn, dass der gesammte Körper unsymmetrisch gebaut, sondern nur, dass das Angesicht hässlich war; denn unter „schön gestaltet“ (*εὐειδές*) verstehen die Kreter: von schöner Gesichtsbildung. Ferner mag[124]) *ζωρότερον δὲ κέραιε* (bereite den Wein kräftiger!) nicht bedeuten „weniger mit Wasser vermischt,“ wie für Zecher, sondern „hurtiger“. Anderes ist metaphorisch gesagt, wie z. B.:[125]) [die Anderen,] (alle?) Götter und Menschen schliefen die ganze Nacht, wo doch der Dichter auch sagt: als auf das troische Feld er schaute, — der Flöten und Pfeifen Getön; „alle“ ist metaphorisch zu nehmen für „viele“; denn die Gesammtheit ist eine Vielheit. Ferner ist metaphorisch zu deuten:[126]) untheilhaftig allein; das Bekannteste ist unter dem Einzigen zu verstehen. Es giebt Einwürfe, die sich durch richtigere Aussprache heben lassen, wie Hippias von Thasos das:[127]) *δίδομεν* (*διδόμεν*) *δέ οἱ* (wir geben ihm; — ihm zu geben) zu rechtfertigen suchte, und[128]) *τὸ μὲν οὗ* (*οὐ*) *καταπύθεται ὄμβρῳ* (das zum Theil, — das nicht — durch Regen anfault). Anderes lässt sich in's Reine bringen durch Trennung, wie bei Empedokles:[129]) sterblich wurden alsbald, die früher unsterblich erschienen, früher Lautres gemischt. Wieder Anderes durch Unterscheidung mehrerer möglichen Beziehungen, wie in der Stelle:[130]) *παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ* (es schwand das Meiste der Nacht hin); denn *πλείων* kann zweifach bezogen werden. Noch Anderes durch die Beachtung des Sprachgebrauchs, wie z. B. was bei den Mischtränken man „Wein“ zu nennen pflege, woher denn Ganymedes „des Zeus Weinschenk“ von dem Dichter genannt wird,[131]) obwohl die Götter nicht Wein trinken, oder: wie man Erzarbeiter auch die Eisenarbeiter zu nennen pflegt, so ist auch wohl an der Stelle[132]) „Schienen von neubereitetem Zinn“ ein anderes Metall gemeint, jedoch dies vielleicht vermöge einer Metapher. Man muss aber auch, wenn ein Wort etwas mit einem Widerspruch Behaftetes zu bezeichnen scheint, in Erwägung ziehen, in wie vielfachem Sinn es an der ge-

gebenen Stelle genommen werden könne, wie z. B. in dem Satze:[133]) „da hielt die eherne Lanze“, zu untersuchen ist, in wie vielfacher Art sich denken lasse, dass sie dort gehemmt worden sei; man muss erwägen, ob so oder so aufzufassen sei, in geradem Gegensatz zu dem Verfahren Solcher, die, wie Glaukon[134]) sagt, Einiges thörichter Weise voraussetzend, aus ihren willkürlichen Aufstellungen Schlüsse ziehen, und als habe der Dichter gesagt, was ihnen scheint, tadeln, was sich nicht mit ihrem Wahne verträgt. Diese Bemerkung findet auch in solchen Fällen, wie bei der Stelle über den Ikarios,[135]) Anwendung. Man pflegt nämlich anzunehmen, dieser sei ein Lacedämonier gewesen; nun ist es unbegreiflich, dass Telemach bei seinem Aufenthalte in Lacedämon nicht mit ihm zusammentrifft. Es steht aber hiermit vielleicht so, wie die Kephallenier sagen: diese behaupten nämlich, Odysseus habe eine ihrer Landsgenossinnen geheirathet, und der Vater derselben heisse Ikadios, nicht Ikarios; in Folge des Fehlers aber hat der Anstoss, den man genommen hat, etwas Scheinbares. Das Unmögliche muss in Bezug auf die Dichtung im Allgemeinen entweder dadurch gerechtfertigt werden, dass es das Bessere sei, oder dadurch, dass es der gewöhnlichen Meinung entspreche; denn in die Dichtung ist eher das glaubhafte Unmögliche, als das unglaubhafte Mögliche aufzunehmen, und wenn es unmöglich ist, dass es solche Personen gebe, wie z. B. Zeuxis[136]) sie gemalt hat, so ist zu antworten: aber es ist das Bessere; denn das Bild muss über die Wirklichkeit hinausgehen. Durch die Sage muss man das Vernunftwidrige (Unnatürliche) rechtfertigen, und daneben auch dadurch, dass dasselbe unter Umständen nicht vernunftwidrig (unnatürlich) sei, da es wahrscheinlich sei, dass mitunter auch Unwahrscheinliches wirklich geschehe. Enthält das von dem Dichter Gesagte anscheinend einen Widerspruch, so muss man, wie bei den dialektischen Widerlegungen, in Betracht ziehen, ob das Nämliche und ob in Bezug auf das Nämliche und ob in demselben Sinne bejaht und verneint sei, so dass er entweder gegen das rede, was er selbst (ausdrücklich) sagt, oder gegen das, was ein Verständiger sich dabei (als unausgesprochene Voraussetzung) denkt.

Mit Recht wird die Darstellung von Vernunftwidrigem (Unnatürlichem) und von Charakterschlechtigkeit dem Dichter zum Vorwurf gemacht, wenn dasselbe ihm nicht unvermeidbar war und ihm zu nichts dient, wie das Vernunftwidrige (Unnatürliche) bei Euripides in dem Auftreten des Aegeus und die Charakterschlechtigkeit des Menelaos im „Orestes“.[137])

Anschuldigungen werden hiernach gegen Dichtungen aus fünf Gesichtspunkten gerichtet: Unmöglichkeit, Vernunftwidrigkeit, Schädlichkeit, Widerspruch, Verletzung von Kunstgesetzen; die Gesichtspunkte für die Rechtfertigungen aber sind die angegebenen: die Zahl derselben ist zwölf.[138])

Cap. 26. (1461^{b} 26.) Ob die epische Darstellung der tragischen vorzuziehen sei, lohnt sich wohl zu untersuchen. Ist die weniger derbe Darstellung die bessere, und ist eine jede um so weiter von Derbheit entfernt, je mehr sie dem Geschmack der Besseren entspricht, so ist offenbar die, welche Alles nachahmt, gar zu derb; denn als ob die Zuschauer nichts verstehen würden, was nicht ausdrücklich mit dargestellt sei, vollziehen Stümper viele Bewegungen, wie die schlechten Flötenbläser sich umherwerfen, wenn der Diskus-Wurf dargestellt, und ihrem Führer am Gewande zerren, wenn die „Scylla“ gespielt werden soll. Die Tragödie trägt nun eben diesen Charakter, welchen die früheren Schauspieler dem Spiele der spätern vorzuwerfen pflegten, wie namentlich Mynniskos den Kallippides wegen dessen stark übertreibender Darstellung einen Affen nannte, und die gleiche Ansicht hegte man auch über (den Schauspieler) Pindaros.[139]) Wie diese sich zu jenen verhalten, so verhält sich die gesammte tragische Kunst selbst zu der epischen Dichtung: diese letztere ist, sagen Einige, für gebildete Betrachter bestimmt, welche der schauspielerischen Gestaltung nicht bedürfen, die tragische Darstellung aber für ungebildete; die derbere Darstellung ist nun aber offenbar die schlechtere. Jedoch erstens trifft die Anschuldigung nicht die Dichtkunst, sondern die Schauspielkunst; man kann ja auch bei dem rhapsodischen Vortrag (eines Epos) in der Veranschaulichung zu weit gehen, was Sosistratos

that, und ebenso auch bei dem Gesang, was der Opuntier Mnasitheos that.[140]) Zweitens, es ist nicht jegliche Bewegung verwerflich, da ja auch der Tanz es nicht ist, sondern nur die der Stümper, wie es dem Kallippides zum Vorwurf gemacht worden ist und jetzt Anderen vorgeworfen wird, dass sie keine edelgesinnten Frauen darzustellen wissen. Ferner, die Tragödie erfüllt ihre Aufgabe auch ohne schauspielerische Action, ebenso wie die epische Dichtung; denn durch das Lesen wird offenbar, von welchem Werthe sie sei; ist sie nun im Uebrigen besser, so braucht ihr das von Jenen Getadelte nicht nothwendig anzuhaften. Sie ist dies aber, weil sie alle Bestandtheile des Epos[141]) mit diesem theilt, — sie kann ja sogar auch des epischen Versmaasses sich bedienen, — und bei ihr als ein nicht unbeträchtlicher Bestandtheil die musikalische und schauspielerische Darstellung hinzukommt, wodurch am offenbarsten der Genuss bewirkt wird. Zudem hat die tragische Dichtung die vollste Deutlichkeit beim Lesen und bei der Aufführung.[142]) Ein anderer Vorzug derselben ist, dass durch sie bei geringerer Länge die Aufgabe der Nachbildung erreicht wird; denn das Gedrängtere[143]) ist angenehmer, als das, wozu viele Zeit gehört; ich meine solches, wie, wenn Jemand den Oedipus des Sophokles in so viele Verse bringen wollte, als die Ilias hat. Es ist ferner jede epische Darstellung weniger streng einheitlich; man sieht dies daran, dass sich aus jedem Epos mehrere Tragödien machen lassen; bildet also der Epiker eine streng einheitliche Fabel, so muss dieselbe entweder, kurz gefasst, wie verstümmelt, oder zu der von dem Metrum geforderten Länge ausgesponnen, wässerig erscheinen; soll dies vermieden werden, so muss die Nachbildung episodisch sein, indem sie nämlich aus mehreren Handlungen zusammengesetzt wird, wie ja die Ilias und auch die Odyssee viele solche Theile hat, die schon an sich von beträchtlichem Umfange sind, obschon diese Gedichte möglichst gut und, so sehr es angeht, als Darstellungen einer einheitlichen Handlung gestaltet sind. Wenn also in allen diesen Beziehungen die Tragödie den Vorzug hat und dazu noch in der Erfüllung der Kunstaufgabe,[144]) — denn nicht jegliche Lust sollen diese Dich-

tungsarten gewähren, sondern die oben angegebene, — so ist es offenbar, dass sie besser als das Epos ist, indem sie in höherem Maasse das Ziel erreicht.

(1462^{b} 15.) So viel über die Tragödie und das Epos, über ihr Wesen und ihre Arten und Theile, über deren Anzahl und Unterschiede, über die Ursachen, auf welchen das Erreichen und Verfehlen der Aufgabe beruht und über die Einwendungen und deren Widerlegungen! [145])

Anmerkungen des Uebersetzers.

1) Aristoteles versteht unter dem der Natur der Sache nach Ersten (πρῶτον φύσει) das Principielle; er pflegt davon das für uns Erste (πρῶτον πρὸς ἡμᾶς) zu unterscheiden, welches das Einzelne, sinnlich Wahrnehmbare ist; jenes gilt ihm als das an sich Erkennbarere, dieses als das (anfänglich) für uns Erkennbarere. Von dem uns näher Liegenden führt zu dem an sich Früheren hin der analytische (inductive) Erkenntnissweg; das synthetische (deductive) Verfahren dagegen ist das Ausgehen von dem an sich Ersten und die Ableitung des Bedingten aus demselben. Jenes ist die Erkenntniss a posteriori (aus dem in der Wirklichkeit Späteren und Bedingten), dieses die Erkenntniss a priori (aus dem in der Wirklichkeit Früheren und Bedingenden) in dem alten, klaren Sinn dieser Worte. Aristoteles will also hier von dem an sich Ersten ausgehen, d. h. zuerst das (alles Einzelne bedingende) allgemeine Wesen der Dichtkunst (und der Kunst überhaupt) bestimmen.

2) Durch den Begriff der Nachahmung oder nachbildenden Darstellung (μίμησις) charakterisirt Aristoteles in Uebereinstimmung mit Plato die Kunst im engeren Sinne dieses Wortes, die heute sogenannte freie oder schöne Kunst, im Unterschiede von der nützlichen Kunst, welche letztere praktischen Zwecken dient und, wie Arist. Physik II, 8 sagt, das von der Natur unvollendet Gelassene ergänzt. Es giebt eine Musik, die, obschon sie auch eine Nachbildung (den Ausdruck von Gefühlen und Begehrungen) enthält, doch vorwiegend gewissen praktischen Zwecken dient, z. B. der Anregung der Kampflust; daher vielleicht die Einschränkung „grösstentheils“ bei dem Flöten- und Citherspiel. Aristoteles hat bei der künstlerischen „Nachahmung“ nicht eine sclavische Nachbildung des Einzelnen im Auge, sondern eine Darstellung, welche das Wesen und Gesetz zur Erscheinung bringt. Eine solche ist nur möglich, wo mit der Kraft der Erkenntniss die Kraft der Phantasie vereinigt ist; die letztere Bedingung ist jedoch mehr von der modernen, als von der antiken Aesthetik

hervorgehoben worden. Die Wissenschaft erkennt das Wesen und Gesetz als solches, in der Form der Allgemeinheit, in abstracto, d. h. abgelöst von den individuellen Besonderheiten; die Kunst dagegen stellt dasselbe in concreto dar, d. h. in der Form eines individualisirten Gebildes (in welchem das Allgemeine sich gleichsam verkörpert), und hieran knüpft sich nicht bloss eine theoretische Belehrung, sondern ein volles, unsere Erkenntniss und unser Gemüth mit gleicher Unmittelbarkeit erfassendes Miterleben, das eine Erweiterung des Eigenlebens ist; an die verschiedenen Arten der dargestellten Objecte knüpfen sich insbesondere verschiedene Arten von Gefühlen, die in dem empfänglichen Betrachter angeregt werden, zur vollen Ausbildung und endlich zum naturgemässen Abschluss gelangen, s. unten Anmerk. 23 und 25, ferner Anmerk. 39—41.

3) Charakterisirende Nachbildung von Personen durch Geberden und Wechselreden aus dem Stegreif war besonders in Sicilien beim Erndtefest ein sehr beliebtes Spiel. Sophron aus Syrakus, ein Zeitgenosse des atheniensischen Dramatikers Euripides, hat zuerst durch Aufzeichnung solcher Reden (ohne Versmaass) diese Darstellungsweise in die Litteratur eingeführt, und ihm folgte hierin sein Sohn Xenarch. Diese Aufzeichnungen wurden Mimen (*μῖμοι*) genannt.

4) Die „sokratischen Dialoge", welche von mehreren Sokratikern und mit der grössten Meisterschaft von Plato verfasst wurden, sind charakterisirende Nachbildungen der auf Menschenprüfung (*ἐξέτασις*) und insbesondere auf dialektische Vernichtung des dünkelhaften Scheinwissens und Begründung echten Wissens abzielenden Reden des geschichtlichen Sokrates. Für Nachbildungen des realen philosophischen Wechselverkehrs, die diesem selbst an Werth weit nachstehen, erklärt Plato (im Dialog Phaedrus) ausdrücklich auch die besten philosophischen Schriftwerke; diese vermögen nicht selbst zu „belehren", sondern nur an den wahrhaft belehrenden philosophischen Wechselverkehr „wiederzuerinnern" (etwa so, wie ein historisches Drama an das dargestellte Ereigniss „wiedererinnert"). Der philosophische Kampf selbst in allen seinen Phasen ist das Poetische in den „sokratischen Dialogen"; diese sind ihrem Inhalt nach philosophisch, ihrer Form nach aber Dramen (Nachbildungen eines Kampfes heterogener Principien mit einander, also einer Handlung), demgemäss durchgängig von gemischter Natur; das poetische Element ist ihnen wesentlich und ist nicht bloss (wie Einige meinen) „eine schöne Fassung", eine „unwesentliche poetische Seite"; Dialoge, wie Plato's Protagoras, Gorgias etc. stellen Geisteskämpfe dar nicht wie sie zufällig erfolgt sein mögen, sondern echt künstlerisch der innern Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit gemäss (*οἷα ἂν γένοιτο*, Arist. Poet. cap. 9). Allerdings erlangt in einem Theil der Dialoge Plato's das philosophische Element bereits eine Prävalenz vor der poetischen Form; aber nur in unechten Dialogen sinkt diese zur blossen Verbrämung der Dialektik herab. (Vgl. unten Anm. 41.)

5) Empedokles, der bekannte sicilische Arzt und Naturphilosoph (um 450 v. Chr.), hat seine Doctrin metrisch (in Hexametern) und auch mit dichterischem Ausdruck dargestellt. Allein ein eigens auf wissenschaftliche Belehrung abzielendes metrisches Werk ist eben nach dem wohlbegründeten Urtheil des Aristoteles nicht ein Dichtwerk im wahren und vollen Sinne des Wortes.

6) Chaerēmon, ein Tragiker, dessen Blüthe mit der Zeit der Geburt des Aristoteles zusammentrifft, verfasste Stücke, die sich mehr zum Lesen, als zur Aufführung eigneten. Einige Bruchstücke aus denselben sind uns bei Athenäus erhalten.

7) Das selbständige (nicht einer umfassendern Dichtung eingefügte) Festlied, wie der Dithyrambus (zu Ehren des Bacchus, in der Regel antistrophisch, mit Flötenspiel), und der Nomus (zu Ehren des Apollo und anderer Gottheiten, in metrischer, aber nicht antistrophischer Form, mit Citherspiel), bringt alle jene Kunstmittel ohne Vertheilung an die einzelnen Partien zur Anwendung, d. h. es hat an jeder Stelle sowohl Versmaas (Metrum), als auch qualitative Tonordnung (Harmonie, bei den Alten fast nur in der melodischen Succession der Töne), als auch zeitliche Ordnung derselben nebst der gleichartigen Ordnung zugehöriger Tanzbewegungen (Rhythmus). Die Tragödie und Komödie dagegen bringen zwar im Ganzen alle, aber nicht an jeder einzelnen Stelle alle jene Kunstmittel zur Anwendung, nämlich in den dialogischen Partien nur die metrische Rede, in den lyrischen aber (den Chorgesängen) dazu noch die beiden anderen, so dass die Mittel *κατὰ μέρος* verwendet werden, d. h. ein jedes derselben da, wo es an die Reihe kommt (mitunter einzeln, mitunter auch mit den andern zugleich).

8) Polygnot aus Thasos, seit 463 v. Chr. in Athen eingebürgert, hat sich in der Darstellung grosser und edler Objecte, wie des Kampfes bei Marathon und der Besiegung Troja's, ausgezeichnet. Dionysius aus Kolophon war sein Zeitgenosse. Pauson, der zur Zeit des Dichters Aristophanes lebte, malte komische Figuren. Aristoteles liebt die Vergleichung von Formen der Dichtung mit Formen der Malerei.

9) Kleŏphon wird als Tragödiendichter, auch als Verfasser eines Dialogs nach der Art der platonischen erwähnt. Aristoteles schreibt ihm (unten, Cap. 22) in seiner Dichtung eine vulgäre Redeweise zu. Hegemon aus Thasos hat epische und dramatische Parodien gedichtet; seine „Gigantenschlacht" wurde in Athen gerade an dem Tage gegeben, als dort die Nachricht von der Niederlage der nach Sicilien gesandten Streitmacht eintraf. Der Komiker Nikochares war ein Zeitgenosse und Nebenbuhler des Aristophanes.

10) Timotheus aus Milet (446—357) hat u. a. einen Nomus „die Perser" und einen Dithyrambus „der Cyclop" gedichtet, sein Zeitgenosse Philoxenus aus Cythera (435—380) einen Dithyrambus, in welchem er den sicilischen Gewaltherrscher Dionysius I. (der in Syrakus 406—367 v. Chr. regierte) unter der Person des Cy-



clopen Polyphemus verspottete, und, wie wir nach dieser aristotelischen Stelle annehmen müssen, wohl auch ein komisches Festlied „die Perser", wenn wirklich die Conjectur *Πέρσας* das Richtige trifft; es könnte statt dessen auch der Name eines dritten Dichters (Argas) hier gestanden haben.

11) Die Eintheilungen der Dichtung nach der Darstellungsweise und nach den Darstellungsobjecten pflegen heute bekanntlich so mit einander combinirt zu werden, dass jene die Haupteintheilung bildet (epische, dramatische Dichtung), diese die Untereintheilung (ernstes und parodirendes Epos; Tragödie und Komödie); Aristoteles dagegen, der hier beide Eintheilungen neben einander stellt, macht im Verfolg die, welche auf den Charakter des Darstellungsobjectes gegründet ist, zur Haupteintheilung, und die auf die Darstellungsweise gegründete zur Untereintheilung. Was die heute sogenannte lyrische Dichtung betrifft, so hat Aristoteles dieselbe nicht als eine dritte Hauptart dem Epos und dem Drama coordinirt. Die Unterart der erzählenden Darstellung, wobei der Erzählende stets in eigener Person redet und niemals eine andere Person redend einführt, scheint bei ihm sowohl Lyrisches (wie auch Plato Rep. p. 394 die Dithyramben hierher rechnet), als auch unvollkommenere epische Dichtungen in sich zu befassen.

12) In Megara, welches während des grössten Theils des sechsten Jahrhunderts v. Chr. eine demokratische Verfassung hatte, soll um 580 Susarion (indem er die bei der Weinlese üblichen Scherze künstlerisch ausbildete), die Komödie begründet und dieselbe dann auch nach Attika verpflanzt haben. Epicharm, nach der gewöhnlichen Angabe aus Kos gebürtig, brachte den grössten Theil seines Lebens in Sicilien zu, wo er vor der Mitte des fünften Jahrhunderts gestorben sein soll. Der attische Komödiendichter Chionides trat kurz vor den Perserkriegen auf, und wohl um dieselbe Zeit auch Magnes.

13) Nach Herodot's Angabe waren diese insbesondere die Sikyonier und die Korinthier (Herod. V, 67; I, 23).

14) Durch die Freude am Nachbilden und am Wahrnehmen von Nachbildungen ist die Kunst überhaupt bedingt, durch die Freude an Harmonie und Rhythmus (und Rede) aber das Specifische der poetisch-musischen Künste. Dies sind die beiden Ursachen. Bei der ersten verbindet Aristoteles mit Recht, wie durchgängig in seiner Kunstbetrachtung, die Reflexion auf den Darsteller mit der Reflexion auf den empfänglichen Betrachter; denn in der Wechselwirkung Beider liegt das Leben der Kunst. Die Freude am Anschauen von Nachbildungen führt Aristoteles ebensowohl, wie die Freude an dem Nachbilden selbst auf den Lerntrieb zurück. Das Lernen ist an sich selbst erfreulich, wenn gleich das anhaltende und geordnete, schulmässige Lernen nach der ausdrücklichen Erklärung des Aristoteles nicht ein lustvolles Spiel, sondern nur eine anstrengende Arbeit sein kann und soll. Auch die Freude an der höchsten und edelsten Kunst ist in der Er-

kenntniss begründet, aber in der Erkenntniss des Wesens und Gesetzes der dargestellten Objecte, welches der Künstler in der sinnlichen Erscheinung zum anschaulichen Ausdruck bringt; wir freuen uns das Leben im Spiegel der Kunst wiederzuerkennen. Diese tiefere, auch des Gebildetsten würdige Freude hat Aristoteles keineswegs verkannt, oder hintangesetzt; wenn er aber hier von der elementarsten, kindlichsten Form der Freude am Wiedererkennen des Objectes im Bilde redet, so geschieht dies darum, weil es sich an dieser Stelle eben um die Anfänge, um den psychischen Ursprung, und nicht um die künstlerische Höhe der nachbildenden Darstellung handelt. (Oder dürfen wir vielleicht mit A. Lasson das Lernen, wovon Aristoteles hier redet, in dem tieferen Sinne fassen: „Jetzt erst sehe ich wirklich, wie das Ding aussieht, seitdem mich der Künstler sehen lehrt"? Doch findet Aristoteles auch Rhet. I, 11, 1371[b] 11 das Lernen nur in dem „Schluss, dass dieses jenes sei".)

15) Nämlich derjenige Theil oder die Art, wobei das die Zeit Erfüllende in Sylben besteht. Die Zeit kann nur als eine mit irgend einem Inhalt erfüllte Zeit gemessen werden. Die geordnete Folge von Zeitabschnitten überhaupt ist der Rhythmus (das Zeitmaass, nämlich nicht im Sinne der Zeiteinheit, durch welche die Messung vollzogen wird, sondern der gemessenen Zeitabschnitte verstanden). Besteht das Zeiterfüllende in (sichtbaren) Tanzbewegungen, so ist der Rhythmus der, welchen Aristoteles den der Gestalten (*σχηματιζόμενος*) nennt; besteht es in (hörbaren) Tönen, so bildet der Rhythmus derselben zusammen mit der Harmonie (*ἁρμονία*) oder der qualitativen Tonordnung (der Ordnung der Töne hinsichtlich ihrer Höhe und Tiefe) die musikalische Composition, wie sie dem Liede (*μέλος*) zugehört; besteht es in (hör- und zugleich deutbaren) Theilen der Rede (des *λόγος*), so ergiebt sich hinsichtlich der Worte und Sätze der Rhythmus im stylistischen Sinn, hinsichtlich der Sylben aber das Metrum (*μέτρον*); Aristoteles nennt daher hier die Metra Theile der Rhythmen. Der Begriff des Metrums kann aber auch dem des Rhythmus coordinirt werden, sofern der letztere in einem engeren Sinne genommen und entweder bloss auf die Tanzbewegungen oder auf diese und die Tonfolge bezogen wird.

16) Margites, auf den die nach ihm betitelte, von den Alten dem Homer zugeschriebene Parodie ging, war der Unstete, der vieles trieb, aber alles stümperhaft. „Viele Geschäfte verstand er; doch schlecht verstand er sie alle."

17) Hier scheint ein Satz ausgefallen zu sein, der die frühesten Entwicklungsformen der Tragödie aus der voräschyleischen Zeit betraf, insbesondere die Einführung eines Schauspielers durch Thespis. Von dem Geschichtlichen, was nach Cap. 5 bei der Komödie unbekannt ist, bei der Tragödie aber bekannt, kann Aristoteles hier nicht bloss den Fortgang zur Mehrheit von Schauspielern erwähnt haben.

18) Das Satyrspiel war ursprünglich ein mit Tanz verbundener

Gesang (Dithyrambus) des die Satyrn (die Begleiter des Bacchus) darstellenden Chors zu Ehren dieses Gottes; zu dem Tanzschritt passte besonders das (sei es im Gesang selbst oder auch in Gesprächen von Satyrn untereinander angewandte) trochäische Metrum, der tetrameter trochaïcus. Als (durch Thespis, den Zeitgenossen Solons) dem Chor der Satyrn ein Schauspieler beigefügt ward, der theils erzählte, theils mit dem Chor sich unterredete, sprach wohl auch dieser in trochäischen Tetrametern; die Entwicklung des Dialogs aber führte in der Folgezeit zum Gebrauch des jambischen Trimeters. Bekanntlich wurde später mit je drei Tragödien ein heiteres Satyrdrama verbunden, so dass die höhere tragische Form nicht ganz die primitive verdrängte. Bei Aeschylus bildeten die drei Tragödien vermöge eines inneren Zusammenhangs eine „Trilogie“ (und mit dem Satyrdrama zusammen eine Tetralogie); später wurden (durch Sophokles) die einzelnen Stücke verselbständigt; Aristoteles spricht nur noch von einzelnen Tragödien und auch von der Zusammenstellung von Tragödien zum Behuf der Aufführung, aber nicht von Trilogien und Tetralogien.

19) Was eine religiöse Sanction hatte, galt eben darum als ein nothwendiger Bestandtheil der Dionysosfeier; es durfte nicht fehlen; wohl aber durfte Anderes hinzutreten, sofern es gegen den etwaigen Vorwurf der Fremdartigkeit dadurch gerechtfertigt werden konnte, dass man mit gutem Grunde sagte: es dient den nothwendigen Bestandtheilen zum Schmuck.

20) In dem Dialog „über Dichter“ scheint Aristoteles eingehender über die Geschichte des Drama's gehandelt zu haben; vielleicht sind im Text einige Worte ausgefallen, die eine Verweisung hierauf enthielten.

21) Dass diese Worte (vom Anfang des Capitels an) nicht hierher, sondern (wie Thurot in einer krit. Abhandlung und Susemihl in seiner Ausgabe will) in die Mitte, oder (wie Vahlen in seinen „Beitr. zu Arist. Poet.“ vermuthet) an den Schluss des Capitels gehören, ist eine Annahme, die sich zwar in sofern empfiehlt, als der Charakter dieser Worte allerdings nicht ein historischer, sondern ein doctrineller ist, aber doch nicht zu billigen sein dürfte, da sich der falsche Ort derselben in den Codices nicht leicht erklären liesse, und da sie an der Stelle, wo wir sie vorfinden, keineswegs unpassend sind; sie bilden (wie auch Teichmüller in seinen „Beitr. zur Erklärung der Poetik des Arist.“, die den ersten Band seiner „Arist. Forschungen“ ausmachen, S. 34 mit Recht sagt) eine Einleitung zu den nachfolgenden historischen Bemerkungen über die Komödie.

22) Nach dem Urtheil des Aristoteles entspricht also das Verfahren des Aristophanes und überhaupt der meisten Dichter der alten Komödie, welche einzelne Personen angriffen, dem Wesen der Komödie, wie sich dasselbe im Unterschied von den alten jambischen Spottliedern gestalten musste, und überhaupt dem Wesen der Dichtung, die Allgemeines repräsentiren soll, weniger, als das der Dichter der sogen. mittleren und neueren

Komödie und einiger der frühesten Dichter der alten, namentlich des Krates und des Pherekrates, die bereits jener Forderung nachkamen. Doch lässt sich zu Gunsten der Dichter der alten Komödie geltend machen, dass sie unter den Namen einzelner bekannten Personen nicht bloss diese selbst, sondern die ganze durch dieselben vertretene Richtung angriffen, wie z. B. Aristophanes in den „Wolken" unter der Person des Sokrates die Richtung der Sophisten. Freilich konnte so der poetische Charakter nur auf Kosten der Gerechtigkeit gegen die Person gewahrt werden, welcher, um sie zum Typus zu machen, manches ihr individuell Fremde und Fremdartige angedichtet wurde, wie insbesondere auch Sokrates unter dieser Ungerechtigkeit zu leiden hatte, der mit den Sophisten zwar die Reflexion auf das Subjective und die Selbstbestimmung auf Grund dieser Reflexion, aber nicht die undialektische Weise dieser Reflexion, und noch weniger mit Anaxagoras die Leugnung der Volksgötter oder mit einzelnen Sophisten die Anzweiflung und Leugnung der Gottheiten überhaupt theilte. Die Komödie bleibt zwar, da sie Nachbildung des Gemeineren ist, ihrer Natur gemäss der empirischen Wirklichkeit näher, als die Tragödie; aber das Gesetz der typischen Darstellung gilt für sie nicht weniger, als für jene, und dass die Dichter der neueren Komödie dies eingesehen haben, bekundet sich nach dem Urtheil des Aristoteles (vgl. unten, Cap. 9) auch darin, dass sie nicht die Namen bestimmter, der Wirklichkeit oder der Volkssage angehörender Personen, sondern beliebige, von ihnen selbst gewählte Namen (die möglicherweise, was aber Aristoteles nicht ausdrücklich sagt, auch charakteristische sein können) den Personen in ihren Stücken beilegen.

23) An dieser Stelie ist wahrscheinlich eine umfangreiche Lücke. Die nächstfolgenden Worte gehören nicht mehr der historischen Darstellung an, sondern enthalten eine in die Specialbetrachtung der Tragödie, des Epos und der Komödie einleitende und die Disposition des speciellen Theils begründende kurze Vergleichung dieser Dichtungsarten miteinander. An sie schliesst sich direct der Anfang des sechsten Capitels an, wo Aristoteles die Definition der Tragödie aufstellt, wie sie sich „aus dem Gesagten" ergebe. Wesentliche Stücke derselben aber ergeben sich „aus dem Gesagten", so weit es uns erhalten ist, nicht; also muss Aristoteles in dem allgemeinen Theile mehr gesagt haben, als uns erhalten ist. Zu dem Fehlenden gehört insbesondere die Lehre von dem Verhältniss der Dichtung zu den Affecten (Gefühlen), und zwar der verschiedenen Arten der Dichtung zu verschiedenen Arten von Gefühlen. Diese Lehre wird zu Anfang von Cap. 6 unverkennbar schon vorausgesetzt; sie wird nicht in den nachfolgenden Partien gegeben, und die Annahme, dass sie erst in diesen sich gefunden habe, wäre unstatthaft, weil sie um ihres allgemeinen, alle Arten der Poesie betreffenden Charakters willen bereits in dem allgemeinen Theil stehen musste. Also ist anzunehmen, dass nach der Lehre von dem Wesen und dem Ur-

sprung der Poesie überhaupt und ihrer Hauptarten ein Abschnitt über die Wirkung derselben gefolgt sei, der, sammt den Anfangsworten der in den speciellen Theil einleitenden Bemerkungen, wahrscheinlich in Folge des Untergangs eines oder einiger Blätter aus einem Codex, welchem die heute noch vorhandenen (mit Einschluss des ältesten derselben, A c, d. h. Parisiensis 1741) entstammen, verloren gegangen ist. (Nicht aus dem Codex A c selbst, da in diesem auf Fol. 186a Cap. 4, gegen Ende, bis Cap. 6, Anfang, enthalten ist.) Zur Ergänzung des Fehlenden dient uns einigermaassen das, was Aristoteles im achten Buche der Politik über die Wirkungen der Musik sagt, sofern das Gleiche auch von anderen Kunstgattungen gilt. Die Musik und wohl überhaupt die „nachahmende Kunst" kann drei Zwecken dienen. Einer derselben ist die sittliche Bildung; diese kann nicht durch alle Kunst, sondern nur durch gewisse edlere Kunstarten dem Bildungsfähigen in so weit zu Theil werden, als sie in der Gewöhnung liegt, sich zu freuen und zu betrüben über das, worüber Freude und Betrübniss zu empfinden dem Edlen geziemt. Ein anderer Zweck ist der hedonische (die Bewirkung von Lust); Lust empfindet ein Jeder an dem, was seiner Natur gemäss ist, der Edle am Edlen, der Unedle am Unedlen; Aristoteles unterscheidet hiernach die *διαγωγή* (die in der edlen Ausfüllung der Musse liegt) und die blosse *ἄνεσις* (Erholung). Die Lust knüpft sich an die Erregung und den naturgemässen Ablauf oder Abschluss von Gefühlen; in diesem Ablauf liegt eine dritte Wirkung, die reinigende oder befreiende („kathartische"), s. Anm. 25.

24) Die sogenannte „Einheit der Zeit", die aber nicht (wie die Einheit der Handlung) von principieller, sondern nur von secundärer Bedeutung ist; die Beschränkung auf einen Tag ist äusserlich in der (in der Regel) beständigen Anwesenheit des Chors und dem Offenbleiben der Bühne während des ganzen Stücks innerlich in der nothwendigen Concentration der tragischen Handlung begründet. (Das Letztere hat F. Häcker in seiner Rec. des Teichmüller'schen Buches, Zeitschrift für das Gymn.-Wesen, Jahrg. 1868, S. 924 ff. im Wesentlichen richtig nachgewiesen, die Annahme H.'s aber, der Zweck des Epos sei es nicht, Furcht und Mitleid zu erregen, dahin umgeändert werden muss, das Epos erfülle diesen Zweck nicht in gleichen Maase, wie die Tragödie.) Die Zeit, hinsichtlich welcher das Epos unbeschränkt ist und auch die Tragödie sich anfangs noch keine Schranken setzte, kann nicht die Zeit der Recitation, resp. Aufführung sein, schon weil die Länge des Epos (wie Aristoteles selbst Cap. 24 sagt) einem ästhetischen Maass unterworfen und keineswegs unbeschränkt ist, vollends aber eine Tragödie des Thespis oder Phrynichus etc., deren Aufführung schrankenlos über mehrere Tage sich gedehnt hätte, ein Unding ist, zumal da Aristoteles bezeugt, dass anfangs die Fabeln klein waren. Es kann also (obschon Teichmüller in seinen „Arist. Forschungen" I., Halle 1867, S. 169 ff. und II., ebd. 1869, S. XI. ff. das Gegentheil annimmt) nur die Zeit der dar-

gestellten Begebenheiten gemeint sein. Andererseits ist (mit Teichmüller) anzunehmen, dass die Länge (das μῆκος) der Umfang der Stücke selbst ist; denn Aristoteles redet von derselben stets nur in diesem Sinne. Also kann der (durch die Conjunction „weil“, ὅτι, bezeichnete) Gedankenzusammenhang nur der sein, dass Aristoteles den Unterschied der Länge (nicht „misst“, sondern) begründet durch die verschiedene Zeitdauer des Dargestellten. Nicht, als ob die Länge, sei es im Ganzen oder gar auch in den einzelnen Partien, dieser Dauer streng proportional wäre; denn dass diese Voraussetzung falsch, ja thöricht wäre, bedarf nicht erst des Beweises; wohl aber wird in der Regel ein Stück, das sich seinem Inhalt nach über eine beträchtlich längere — und zwar nicht durchgängig leere, sondern mit Begebenheiten erfüllte — Zeit hin erstreckt, eben hierdurch auch selbst länger werden. Insbesondere aber kann die Tragödie ihrer Natur nach durch die Zeit ihrer Aufführung mindestens nicht die Zeit des in ihr Dargestellten überschreiten, sondern wird im Ganzen eher dahinter zurückbleiben, sie hat also ein natürliches Maximum ihres Umfangs (μῆκος) schon vermöge der Einschränkung des Dargestellten auf Einen Tag; das Epos dagegen kann selbst das in Einer Stunde Geschehene, vollends also das in zehn Jahren Geschehene durch eine Erzählung wiedergeben, deren Recitation mehr als Einen Tag in Anspruch nimmt; es kann also länger sein und pflegt länger zu sein, als die Tragödie.

25) Aristoteles erläutert sofort durch Epexegese diejenigen Bestandtheile dieser Definition, welche nicht schon im Früheren (zum Theil in den für uns verlorenen Partien) erörtert worden sind, d. h. die, welche den der Tragödie eigenthümlichen Schmuck betreffen, also gerade die mindest wesentlichen. Aus den uns erhaltenen Partien ist die generische Bestimmung entnommen worden, dass die Tragödie (als Kunstwerk überhaupt) Nachbildung (μίμησις) sei, ferner die specifischen Bestimmungen, dass sie (als Dichtung) mittels einer Rede darstelle, die verschiedenen Arten des Schmuckes zulässt, dass sie (als ernste Dichtung) Ernstes und Edles, und dass sie (als dramatische Dichtung) durch handelnd auftretende Personen darstelle; auch findet sich dort wenigstens eine Andeutung über den Umfang der Handlung. Höchst wahrscheinlich aber enthielten die verlorenen Partien, wie schon bemerkt, die Lehre von der Beziehung der Kunst zum Gefühl, insbesondere auch eine genaue Angabe, was unter der „Befreiung“ (κάθαρσις) von Affecten zu verstehen sei. Politik VIII, 7, 1341^{b} 39 verheisst Aristoteles in der Abhandlung über die Dichtkunst (worunter wohl nur unsere Poetik und nicht, wie Emil Heitz annimmt, fehlende Partien der Politik verstanden werden können) auf die „Katharsis“ genauer einzugehen, und beschränkt sich dort, indem er bei der Musik drei Wirkungen (die kathartische, hedonische und sittlich bildende) unterscheidet, hinsichtlich der kathartischen Wirkung auf die allgemein gehaltene Angabe, dass durch Anregung gewisser Affecte (insbesondere des Enthusiasmus

mittels enthusiasmirender heiliger Lieder) eine Befreiung oder Reinigung, eine Erleichterung und Beruhigung unter Lustgefühl, gleichsam eine kathartische (reinigende, befreiende) Heilung erzielt werde. Die „kathartische Heilung“ aber im medicinischen Sinne besteht darin, dass Medicamente eingeführt werden, welche selbst zugleich mit dem Störenden, welches durch sie beseitigt werden soll, aus dem Körper wieder heraustreten (Problem A, 42, 864[a] 32: *κρατήσαντα ἐκπίπτει φέροντα τὰ ἐμπόδια αὑτοῖς, καὶ καλεῖται τοῦτο κάθαρσις*). Dieser Analogie gemäss ist die kathartische Wirkung der Musik und der Kunst überhaupt die Befreiung von gewissen Affecten mittelst der Anregung gewisser Affecte: indem das angeregte Gefühl zum naturgemässen Ablauf oder Abschluss gelangt, lebt es sich selbst (zeitweilig) aus, und es wird dadurch zugleich der Drang, Gefühle der gleichen Art zu hegen, (zeitweilig) aufgehoben. (Im gleichen Sinne redet Aristoteles von der *ἰατρεία τῆς ἐπιθυμίας* Pol. II, 7, 1267[a] 5—7.) Die Anregung und der Ablauf des Gefühls erfolgt auf die für den Gebildeten angemessene und lustvolle Weise dann, wenn das Kunstwerk den für dasselbe geltenden objectiven Gesetzen entpricht. Das Edle bekundet sich als solches zumeist im Kampf und Leid durch den Gegensatz gegen Niederes. Daher sind Furcht (nämlich die de anima III, 3, 427[b] 22 erwähnte sympathische Furcht, nicht die Furcht um uns selbst, die als solche nichts Aesthetisches ist) und Mitleid die durch die Tragödie anzuregenden Gefühle. Nach der (zeitweiligen) Wiederaufhebung des Affectes können wir die Erinnerung an denselben, wie auch die gewonnene Erkenntniss und Bildung bewahren; auch die Gefühls disposition bleibt; aber wir sind, weil sowohl die Erregtheit des Gefühls selbst, als auch der Drang zur Erregtheit derartiger Gefühle mit dem kunstgemässen Abschluss des Stücks naturgemäss aufhört, frei für andere Functionen. — Tyrwhitt deutet: affectus levari exhauriri. Heinr. Weil (in den Verhandl. der 10. Vers. deutscher Philologen u. Schulm., Basel 1848, S. 131 bis 141), und Jac. Bernays (in den Abh. der hist.-philos. Gesellsch. zu Breslau, Bd. I., 1858, S. 133—202) haben die gewöhnliche Deutung der Katharsis als einer Reinigung oder Läuterung gewisser Gefühle widerlegt, welche weder zu Polit. VIII., noch auch zu Poët. Cap. 9 g. Ende ff. stimmt, wo nicht auf die Reinigung einer schlechten Furcht oder eines schlechten Mitleids von unlauteren Bestandtheilen, sondern auf die Anregung und den Ablauf der an Schürzung und Lösung des Knotens geknüpften Gefühle Furcht und Mitleid selbst alle Regeln gebaut werden. Aber Bernays' eigene Deutung auf eine erleichternde Entladung der betreffenden Gefühlsdispositionen ist ungenau. Die *παθήματα* sind, wie mit entscheidenden Argumenten Bonitz (im 5. Hefte seiner „Arist. Studien“, Wien 1867) nachgewiesen hat, nicht die Gefühlsanlagen, sondern die Gefühle selbst, und die *κάθαρσις* ist die Wegschaffung derselben oder Befreiung von denselben, wie bei Plato im Dialog Phaedo p. 69 *κάθαρσις τῶν ἡδονῶν* die Weg-

schaffung der Lüste oder die Befreiung der Seele von denselben ist, bei Plato freilich, der in seinem „Staat“ die Tragödie verwirft, weil dieselbe unmännliche Affecte nähre und pflege, die dauernde Befreiung durch Nichtanregung. (Vgl. u. a. m. Vortrag über „die Lehre des Arist. von der Kunst“, in der „Zeitschrift für Philosophie“, Band 50, Halle 1867, S. 16—39), und zur Bibliographie m. Grundr. der Gesch. der Philos. I., § 50, 3. Aufl. S. 172, 178 und 273, dazu noch A. Döring in Philologus XXVII.). — Die in der Anregung und dem Ablauf des Gefühls liegende Lust besteht bei jedem Gefühlsinhalt, mag dieser an sich von erfreulicher oder betrübender Art sein. Aber auch seinem Inhalt nach hat das durch die Tragödie erweckte Gefühl, obschon es zu den Unlustgefühlen gehört, doch auch als Mitgefühl mit dem Edlen etwas Erhebendes und Erfreuendes, wie Arist. Rhet. I, 11, 1370^{b} 24—28 in den Klaggesängen neben der Trauer die Lust der Erinnerung und gleichsam der Vergegenwärtigung dessen findet, „was Jener gethan habe und was für ein Mann er gewesen sei.“

26) Von den sechs Bestandtheilen der Tragödie (*μέρη* oder *μόρια*) sind die Arten (*εἴδη*), in welche die Tragödie überhaupt zerfällt (die einfache und verwickelte, die ethische und pathetische Tragödie, worüber unten gehandelt wird) wohl zu unterscheiden. Jede Art muss die sämmtlichen Theile haben oder doch mindestens (selbst wenn eine Tragödie ohne rechte Charakterzeichnung oder ohne Reflexionen oder nur zur Lectüre geeignet ist) die meisten derselben. Auffällig ist die Beziehung der Darstellungsweise auf die theatralische Aufführung und die Beschränkung der Darstellungsmittel auf den sprachlichen Ausdruck und das Musikalische, da das wirkliche Auftreten von Schauspielern im Unterschied von blosser Vorstellung der handelnden Personen bei der Lectüre doch auch als ein Darstellungsmittel (ebensowohl, wie der Tanz der Choreuten) gelten sollte. Unter dem, was dargestellt wird, ist die Handlung, der Charakter und die Gedankenbildung zu verstehen.

27) Im Vorangehenden hat Aristoteles zwar die Theile selbst aus der Definition abgeleitet, die Reihenfolge aber, in welcher er sie zunächst aufzählt, nicht auf die Definition gegründet; er hat das Sinnfälligste vorangestellt, im Uebrigen aber feste Ordnung aber wohl absichtlich vermieden. Nun geht er dazu fort, auch über die Rangfolge oder Werthordnung auf Grund des in der Definition angegebenen Wesens der Tragödie zu entscheiden.

28) Der Argumentation des Aristoteles liegt der unausgesprochene allgemeine Satz zum Grunde, dass die Nachbildung dessen, was in der Wirklichkeit das Höchste ist, in der Dichtung das Wichtigste sei. Nun ist aber, seiner ethischen Doctrin gemäss, die Glückseligkeit (*εὐδαιμονία*) das letzte und höchste Ziel, und diese liegt nicht in dem ruhenden Besitz trefflicher Eigenschaften, sondern nur in der Bethätigung derselben durch das Handeln. Also ist ihm auch die Darstellung des Handels und des an das Handeln geknüpften Geschicks das Höchste in der Tragödie. Man

darf jedoch hierbei nicht ausser Acht lassen, dass ihm nur diejenige Darstellung des Handelns für ästhetisch befriedigend gilt, welche zugleich die Charaktere der handelnden Personen deutlich erkennen lässt. Aristoteles weist der Charakterdarstellung zwar nur die zweite Stelle zu; aber er erklärt sie keineswegs für unwesentlich.

29) D. h. die in (der Definition der Tragödie als das Wesen derselben bezeichnete) geschmückte Nachbildung einer Handlung, woran Furcht und Mitleid sich knüpfen. Das Wesentlichste dieser Aufgabe wird durch die Composition der Fabel gelöst; denn die Fabelbildung, d. h. die (von einem dichtenden Subject vollzogene) Zusammenfügung von Vorgängen zu Einem Ganzen ist eben die Nachbildung einer (der objectiven Wirklichkeit angehörenden oder doch als objectiv wirklich betrachteten) Handlung. Aristoteles scheint aus der Definition zu argumentiren, in welcher, ihrer Natur nach, der generische Bestandtheil (Nachahmung, und zwar Nachahmung einer Handlung) der wesentlichste ist, an welchen die übrigen sich anlehnen. Wer (soweit dies überhaupt geschehen kann) jenen gegen diese hintansetzt, erfüllt etwas von dem, was in der Aufgabe der Tragödie liegt, aber nicht die Hauptaufgabe; wer dagegen gegen das Generische Anderes hintansetzt, erfüllt doch die letztere. Nun ist treitig, wie Aristoteles diesen Gedanken ausgedrückt habe. Der überlieferte Text lautet: *ποιήσει ὃ ην τῆς τραγῳδίας ἔργον*, in den meisten Ausgaben aber (seit der ersten, d. h. der Aldinischen vom Jahr 1508) ist vor *ποιήσει* die Negation (*οὐ*) eingeschoben. Mit dieser conjecturalen Ergängänzung ist der Sinn: im einen Falle wird nicht erfüllt werden, was sich uns als d i e Aufgabe der Tragödie gezeigt hat, w e i t e h e r s c h o n im andern Fall. Ohne das *οὐ* wäre der Sinn: im einen Fall geschieht etwas, was (neben Anderem) Aufgabe der Tragödie ist, w e i t m e h r aber im anderen Fall. — Die Aufgabe der Tragödie nach ihrer s p e c i f i s c h e n Seite ist die Nachbildung von solchem, was Furcht und Mitleid erregt. Vielleicht hat Aristoteles hier diese im Auge, die Anwendung des Ausdrucks in Cap. 13 und 26 scheint diese Deutung zu begünstigen; aber derselben steht entgegen, dass in Cap. 6 nicht von *ῥήσεις φοβεραὶ* und *οἰκτραὶ* und nicht von derartigen *πράγματα* etc. die Rede ist, auch nicht von selbst klar ist, dass die Handlung zumeist die Gefühle bedingt. Cap. 9 Anfang wird als die Aufgabe oder das Werk (*ἔργον*) des Dichters ausdrücklich die einheitliche Darstellung bezeichnet, und an eben diese wird Cap. 23 die Lust geknüpft.

30) Die Farben in dem Gemälde selbst gehören zwar zu den Darstellungs m i t t e l n; dies hindert aber nicht, dass Aristoteles das durch die Farben, die der Maler anwendet, Nachgebildete mit den Charakteren (wie das durch die Zeichnung Nachgebildete mit der Handlung) vergleicht; die Zeichnung selbst entspricht der F a b e l, die Farbengebung selbst der Charakter d a r s t e l l u n g. Vielleicht gehört der Satz an eine frühere Stelle, nämlich um 10 Zeilen weiter nach oben hin.

31) Die Glieder dieses Gegensatzes sind einerseits die Redeweise des inmitten des Staatslebens selbst gebildeten und wirkenden Staatsmannes, andererseits die mittels theoretischer Reflexion und rhetorischer Regeln und Uebungen in den Schulen erlangte Redekunst (besonders die gerichtliche). Mag auch jene in einer engeren Beziehung, als diese, zu dem Charakter stehen, so ist doch nur die Verstandesthätigkeit bei der Bekundung des Charakters im Reden, nicht der Charakter selbst, sofern er sich in den Reden bekundet, dem Begriff der Gedankenbildung (der ja dem des Charakters nebengeordnet ist) zu subsumiren.

32) Ist die Darstellung der Handlung das Wichtigste, so nimmt den nächsten Rang nach ihr die des Charakters ein, da sich in diesem die Richtung des Strebens und Meidens bekundet, welche direct die Handlung selbst bedingt, den demnächst folgenden Rang die Gedankenbildung (Reflexion), welche nur mittelbar die Handlung bedingt. Die nähere oder entferntere Beziehung zur Handlung ist das Maass des Werthes dieser Theile, sofern dieselben unter sich verglichen werden; sie alle stehen, weil sie die Darstellungsobjecte betreffen, den übrigen Theilen voran. Der Gesang und überhaupt die musikalische Composition, die gleich der Rede ein Darstellungsmittel ist, steht doch im Rang der Rede nicht gleich, sofern sie nur zur Verschönerung dient, auch fehlen kann und bei der bloss gelesenen Tragödie thatsächlich fehlt. Sie nimmt aber die nächste Stelle, also im Ganzen die fünfte ein, weil sie noch mehr ergötzt, als der (an die Darstellungsweise geknüpfte) Schmuck für's Auge. Das Fragment, welches ein Anonymus de comoedia § 9 überliefert hat: „die musikalische Composition gehört der Tonkunst an, aus der die zureichenden Fundamentalsätze zur Betrachtung derselben zu entnehmen sind“, mag (nach Bernays' Vermuthung) hier gestanden haben (wenn nicht etwa 1454^{b} 18 am Schluss von Cap. 15, unmittelbar vor Cap. 19). Aristoteles will von den sechs Bestandtheilen der Tragödie nur die vier ersten in der Poetik erörtern, den fünften und sechsten Bestandtheil aber, die Darstellung für das Ohr und für das Auge, aus dem Grunde nicht, weil beide ausserhalb des Gebietes der Dichtkunst als solcher liegen und vielmehr der Musik und der Schauspielkunst angehören.

33) Von Cap. 7 an folgt nun die specielle Betrachtung der einzelnen Bestandtheile der Tragödie, und zwar zuerst in Cap. 7—18, mit Ausnahme von Cap. 12 und 15) des wichtigsten, nämlich der Fabel (des „Mythus“). Nach der überlieferten Ordnung ist diesem Abschnitt im Cap. 15 die Lehre von den Charakteren eingereiht; wahrscheinlich aber gehört Cap. 15 an eine spätere Stelle (s. unten Anm. 65 und 80). Cap. 12 aber ist überhaupt auszuscheiden (s. unten Anm. 53).

34) Die Aussage, dass die Schönheit in der Grösse und Ordnung liege (die Ordnung betont Arist. Metaph. I, 3, die Grösse Eth. Nic. IV, 7 und Polit. VII, 4), ist nicht als die Aristotelische Definition des Schönen aufzufassen, sondern als Angabe von

Prädicaten, die dem Schönen in Folge seines Wesens mit Nothwendigkeit zukommen (*συμβεβηκότα καθ' αὑτό*, Attribute, von späteren Logikern auch consecutiv Wesentliches genannt). Die Wesensbestimmung (Definition) des Schönen giebt Aristoteles in der Rhetorik I, 9 (1366ª 33): schön ist das, was um seiner selbt willen begehrenswerth und zugleich löblich ist, oder, was gut und vermöge seiner Güte zugleich auch angenehm ist. Das Kunstwerk selbst muss nach der Forderung des Aristoteles stets schön sein, indem es durch Erfüllung der Aufgabe, die durch das Wesen der Kunst selbst ihm gestellt wird, zugleich gut und vermöge seiner Güte erfreuend ist, wogegen das, was in ihm nachgebildet wird, an sich, als wirkliches Object betrachtet, sowohl etwas Schöneres, als das Gewöhnliche (wie bei der Tragödie), als auch etwas Geringeres, minder Edles und Schönes (wie bei der Komödie), als auch dem Gewöhnlichen gleich sein kann. Doch wird durch die künstlerische Gestaltung: die einheitliche und geordnete Composition, die Wiedergabe der charakteristischen Züge, Bekundung des inneren Zusammenhanges, Beseitigung des Zufälligen und Störenden ein Jegliches in seinem eigenen Charakter idealisirt; diese generelle Forderung, deren Erfüllung die Schönheit eines jeden Kunstwerkes bedingt, gilt insbesondere auch für die Tragödie als Darstellung einer vollständigen und umfangreichen, einheitlichen, in sich zusammenhängenden und charakteristischen Handlung (Cap. 7—9).

35) Die Ueberlieferung bietet: „Körper"; da aber die Körperschönheit offenbar nicht der Schönheit lebender Wesen nebengeordnet ist, so ist mit grosser Wahrscheinlichkeit ein Schreibfehrer anzunehmen; am nächsten liegt die Conjectur „Figuren".

36) Aristoteles vergleicht hier den Wettkampf der Tragödiendichter um den Preis am Dionysusfeste mit den Kämpfen der Parteien vor Gericht, wo jedem Redner durch die Wasseruhr eine Grenze der Länge seines Vortrags gesetzt war. Diese Aristotelische Stelle kommt bei der Frage mit in Betracht, ob damals (seit der Aufhebung der trilogischen oder mit Hinzurechnung des Satyrdrama's tetralogischen Composition) die mit einander um den Preis ringenden einzelnen Tragödien verschiedener Dichter unmittelbar nach einander an dem nämlichen Tage oder an den auf einander folgenden Tagen aufgeführt worden seien.

37) Kinäthon der Lakone (um 750 v. Chr.), Peisandros aus Rhodus (um 650) und Panyasis aus Halikarnassus oder aus Samos (ein Verwandter des Historikers Herodot) werden als Dichter einer *Ἡρακλειάς*, Diphilos (ein von dem gleichnamigen Komödiendichter, der ein Zeitgenosse des Menander war, also der nächsten Zeit nach Aristoteles angehörte, zu unterscheidender älterer Dichter) und Andere werden als Verfasser einer *Θησηΐς* erwähnt. Diese Dichtungen waren epische gleich denen des Homer. Da die Forderung einer einheitlichen Handlung ebensowohl (wenn schon nicht ganz in ebenso vollem Maasse) für das Epos, wie für die Tra-

gödie gilt, so entnimmt Aristoteles seine Beispiele hier gleichmässig beiden Dichtungsarten.

38) Mit gutem Recht findet Aristoteles den poetischen Charakter der Homerischen Gedichte nicht etwa nur in den einzelnen Partien, sondern vor Allem in der einheitlichen Composition des Ganzen. Was auch von Vorarbeit früherer Dichter und Nacharbeit späterer Dichter und Ordner die moderne Kritik mit Sicherheit oder vermuthungsweise aufgezeigt haben mag, so kann doch diese Einheit der wesentlichsten Partien nur das Werk des Einen Hauptdichters (des Homeros) sein. Uebrigens findet sich eine episodische Erwähnung der Verwundung auf dem Parnassus im XIX. Buche der Odyssee; dass aber Odysseus durch die Simulation des Wahnsinns der Betheiligung am Zuge gegen Troja zu entgehen gesucht habe, sagt Homer überhaupt nicht, sondern erst spätere Epiker.

39) Die Einheit, Vollständigkeit und Geschlossenheit der Handlung wird nicht erzielt, wenn Geschehenes als solches in der ihm anhaftenden Zufälligkeit dargestellt wird. In dem empirisch Gegebenen erscheint selten eine so zu einem einheitlichen Ganzen sich zusammenschliessende Vielheit von Begebenheiten, wie die Dichtung dieselbe zur Darstellung zu bringen hat; causale Momente, die aus anderen, fremdartigen oder uns unbekannt bleibenden Kreisen stammen, greifen mitbestimmend ein, so dass nur ein Auge, welches den Zusammenhang aller Wirklichkeit erblickte, auch hier die durchgängige Gesetzmässigkeit erkennen würde; der Künstler schafft die Einheit des Kunstwerkes, indem er innerlich Zusammengehöriges zusammenfasst und alle dafür in Betracht kommenden causalen Momente in den Kreis seiner Darstellung mit aufnimmt. Also „folgt" aus dem Satze, der die Einheit des Darstellungsobjectes fordert, auch der Satz, dass das Wesen (des Seienden) und Gesetz (des Werdenden) im Kunstwerk sich bekunden müsse.

40) Es ist nicht ausser Acht zu lassen, dass Aristoteles diese Aussage durch das beigefügte „mehr" relativirt. Die Geschichtschreibung zeigt zwar das Einzelne als solches, aber doch auch so weit sie es vermag, in diesem das allgemeine Gesetz, und je mehr sie diese letztere Aufgabe erfüllt, um so mehr gewinnt auch sie einen philosophischen Charakter. Gegen eine falsche Ueberspannung geschichtsphilosophischer Betrachtung, die eine vollere Einheit in die Geschichte hineinträgt, als dieser eignet, mag übrigens die richtige Aristotelische Erinnerung an die Zufälligkeit in der Geschichte (d. h. an das Ineinandergreifen mannigfacher und zum Theil einander sehr fremdartiger Gruppen von Ursachen) als Warnung dienen.

41) Wie jede echte Dichtung, so werden auch die platonischen Dialoge dieser Forderung durchaus gerecht (vgl. oben Anm. 4); alle in ihnen (d. h. in den echten Dialogen) auftretenden Personen tragen einen typischen, Allgemeines im Einzelnen zur Darstellung bringenden Charakter. Der Alcibiades ebensowohl,

wie der Sokrates, Protagoras, Prodicus, Hippias, Gorgias, Polus, Kallikles, Thrasymachus etc. dieser Dialoge stellen ganz wie der Achilles und Odysseus, Nestor, Ajax etc. des Homer, der Kreon und die Antigone des Sophokles, aber auch der Sokrates, Kleon etc. des Aristophanes „so Geartete", die „Solches" thun oder leiden, dar; die Eigennamen bezeichnen nicht die Individuen bloss als solche in der Zufälligkeit ihrer jedesmaligen Erscheinung, sondern Individualisirungen wesentlicher Richtungen menschlichen Denkens und Wollens, Thuns und Leidens. Das, was durch die Kunst „nachgeahmt" oder dargestellt wird, ist freilich die historische Persönlichkeit, die jenen Namen trug, aber nur nach der Seite des in ihr realisirten und induvidualisirten Wesens und Gesetzes, wie es in der historischen Wirklichkeit sich zumeist in den Momenten bekundete. in welchen die Person gleichsam im vollsten Maasse sie selbst war, auf dem Gebiete und in solchen Verhältnissen handelte, wo ihre eigenthümliche Kraft und Richtung in vollster Intensität und in vollster Reinheit zu Tage trat. Das Analoge gilt auch von der künstlerischen Darstellung unpersönlicher Objecte.

42) Agathon, den Aristoteles in der Poetik noch öfters erwähnt, ist der nämliche Tragödiendichter, dessen Sieg am Dionysos-Feste im Jahr 416 Plato in seinem Dialog „Symposion" durch ein Gastmahl verherrlicht werden lässt, bei welchem Reden über die Liebe gehalten werden und endlich Sokrates von Alcibiades gleichsam als verkörperter Genius der echten philosophischen Liebe gepriesen wird. Agathon's Tragödien waren beim Publikum sehr beliebt.

43) Dass die Aufgabe des Dichters wesentlich in der Gestaltung der Fabel liege, sagt auch Plato (Phädo p. 61). Hätte der Dichter nur die Geschichte oder Sage wiederzugeben, so würde seine Hauptaufgabe in der Versificirung liegen; sie liegt aber vielmehr in der Composition der Handlung, selbst da, wo diese nur Recomposition ist. Der Dichter dichtet auch das Ueberlieferte, sofern er es nicht als solches, sondern als das poetisch Angemessene in seine Dichtung aufnimmt.

44) Nach einer Lesart: „um der Schauspieler willen", was an sich wohl einen guten Sinn gäbe (nämlich: um denselben dankbare Rollen zu bieten), aber nicht gut zu dem begründenden Satze passt, wonach die Dichter bei den dramatischen Wettkämpfen, wie dieselben an den Dionysosfesten in Athen veranstaltet wurden, also nicht den Schauspielern zu Liebe, sondern um selbst den Preis zu erringen, so verfuhren. Hierzu stimmt besser die Lesart anderer Handschriften (die aber doch nur als eine Conjectur betrachtet werden kann): „um der Richter willen" (sofern diese schwach sind). Das Richtige aber möchte sein: um der Aufführung willen (was metaphorisch durch die Worte „um der Schauspieler willen" ausgedrückt ist: „im Hinblick darauf, dass das Stück an die Schauspieler, d. h. auf die Bühne kommt").

45) Das bisher (von Cap. 7 an) Erörterte betraf die Darstel-

lung einer Handlung überhaupt, worin die Tragödie mit dem Epos und auch mit der Komödie übereinkommt (was jedoch eine gewisse Verschiedenheit wenigtens in dem Maasse der Strenge, womit die hierauf bezüglichen Anforderungen für diese Dichtungsarten gelten, und daher auch eine gelegentliche specielle Berücksichtigung der Tragödie nicht ausschloss); das nun Folgende betrifft Specifisches, nämlich das Furcht und Mitleid Erregende der Handlung. Man darf aber hierin nicht das Specifische der Tragödie allein suchen, sondern nur das Specifische der ernsten Gattung der Darstellung von Handlungen, was immer noch etwas der Tragödie und dem Epos Gemeinsames ist, wie denn Aristoteles auch noch im Folgenden seine Beispiele diesen beiden Dichtungsarten entnimmt; nur durch Hinzunahme des Merkmals „Nachbildung durch handelnde Personen“ wird die specifische Differenz der Tragödie gewonnen. Unter dieser Voraussetzung aber kann man sagen, dass von hier an das Werk (ἔργον) der Tragödie nach seiner specifischen Seite (Nachbildung von Furchtbarem und Mitleidswerthem, die durch handelnde Personen vollzogen wird) betrachtet wird, wie es bisher nach seiner generellen Seite betrachtet worden ist.

46) Die Entwicklung (ἡ μετάβασις) oder der Fortschritt (Uebergang von einer Begebenheit zur andern und insbesondere von der Schürzung des Knotens zur Lösung) muss in jeder tragischen Fabel stattfinden: die Peripetie oder Schicksalswendung aber (ἡ περιπέτεια), die darin besteht, dass bestimmte Handlungen vermöge eines Umschlags oder Wechsels (μεταβολή) das gerade Gegentheil von dem durch sie Beabsichtigten oder doch aus ihnen zu Erwartenden bewirken, dass also entweder das Unheildrohende zum Glück ausschlägt oder das Glückverheissende zum Unheil gereicht, kommt nur in einer der beiden Hauptarten der tragischen Fabeln, nämlich in den verwickelten Fabeln (πεπλεγμένοι), nicht in den einfachen (ἁπλοῖ) vor. Bei diesen genügt es, wenn aus Zuständen von anfänglich noch unbestimmtem oder auch die Ahnung des Enderfolges von vorn herein nahelegendem Charakter sich immer bestimmter durch alle Mittelstufen hindurch der Enderfolg entwickelt; in den „verwickelten“ aber muss es Situationen geben, die so lange Glück oder Unglück verheissen, bis aus ihnen selbst heraus der Umschlag in das Gegentheil erfolgt. Die Erkennung (ἀναγνώρισις) ist streng genommen nur in so fern, als sich eine Schicksalswendung an sie knüpft, wesentlich genug, um einen Artunterschied unter den tragischen Fabeln zu begründen.

47) Der bekannten Sophokleischen Tragödie Oedipus rex.

48) Einer Tragödie des Theodektes aus Phaselis, eines Zeitgenossen des Aristoteles. Lynkeus, der Schwiegersohn des Danaos, wird auf Geheiss des Letzteren abgeführt, um getödtet zu werden; die Argiver aber, eben hierüber erzürnt, lassen den Danaos selbst statt des Lynkeus den Tod erleiden.

49) Indem Oedipus erkennt, wer er selbst sei, wer der sei,



den er erschlagen, und wer die sei, die er geheirathet hat, so stürzt er eben durch diese Erkennungen in ergreifendem Schicksalswechsel von der anscheinenden Höhe des Glücks in die Tiefe des Unglücks hinab.

50) Nämlich Mitleid, wenn mit ihr das Unheil schon eintritt, oder doch (insbesondere seit dem Momente der Peripetie) zweifellos bevorsteht (so dass, nach Lichart's richtigem Ausdruck, „die Hoffnung, die Sache könne eine für ihn günstige Wendung nehmen, wegfällt"), Furcht, wenn es droht, aber doch noch Hoffnung bleibt. Wir leiden mit dem Helden, d. h. um ihn, wenn das Leiden ihn trifft oder ihm wenigstens schon ganz nahe und unabwendbar ist; wir fürchten mit ihm, d. h. um ihn, wenn es als ein zukünftiges ihm drohend bevorsteht. In dieser Zusammengehörigkeit beider Empfindungen, die nur die beiden Seiten des Einen schmerzvollen Mitgefühls mit der tragischen Person sind, liegt die nothwendige Einheit der tragischen Empfindung. Mitleid empfinden wir, wenn solche Ereignisse, die wir als uns bedrohend fürchten können, Andere treffen; aber diese im Mitleid untrennbar mitenthaltene Furcht kann nicht (wie Lessing irrigerweise angenommen hat) die von Aristoteles dem Mitleid als tragische Empfindung coordinirte Furcht sein; sie ist nicht eine ästhetische Empfindung (die, um mit Kant zu reden, uninteressirt sein muss), und das „Oder" an unserer Stelle beweist, dass Aristoteles sie nicht meint.

51) In des Euripides „Iphigenie in Taurien".

52) Hier bricht das Capitel ab; aber der wirkliche Abschluss fehlt, und es ist anzunehmen, dass Einiges ausgefallen sei. Auf Schicksalswendung nebst Erkennung, welche zwei mögliche Bestandtheile der Fabel (μέρη τοῦ μύθου) ausmachen, hat Aristoteles, je nachdem sie (beide oder auch einer von beiden) vorkommen oder fehlen, zwei Arten (εἴδη) derselben gebaut, die verwickelte und die einfache Fabel. Ebenso wären auf den dritten der hier erwähnten Bestandtheile, nämlich das Pathetische oder Leidvolle (πάθος), jenachdem er in dem Knotenpunkt der Fabel in Bezug auf die Hauptperson derselben vorkommt oder nicht, zwei Arten zu gründen: die pathetische und die nichtpathetische Fabel; diese letztere muss für den mangelnden Reiz des Pathetischen einen Ersatz bieten, und dieser kann wohl nur darin gefunden werden, dass sie, je weniger sie Drastisches enthält, um so mehr Charakterisirendes enthalte. Erliegt der Held nicht einem schweren Leid, so müssen im Kampf mit ihm Gegner erliegen, so dass ein zweifacher Ausgang, nämlich ein verschiedener für Gute und Schlechte, entsteht, der sich eben an die Verschiedenheit der Charaktere knüpfen muss. Hierdurch wird keineswegs die Charakterzeichnung zu einem Bestandtheile (μόριον) derartiger Fabeln; auch können dieselben in Tragödien eingehen, welche ohne durchgeführte Charakterzeichnung bleiben; aber sie legen doch dem Dichter der Tragödie die Aufgabe einer sorgfältigen Charakterzeichnung besonders nahe und erleichtern

ihm deren Lösung; liegen ja doch überhaupt Handlungen und Charaktere nicht äusserlich nebeneinander, da durchgängig der Charakter die Art des Handels bedingt und sich in dieser bekundet. Also wird die nicht pathetische Fabel, wenn sie in eine Tragödie eingeht, diese leicht zur charakterzeichnenden Tragödie werden lassen, wie andererseits auf der pathetischen Fabel die pathetische Tragödie, auf der einfachen und verwickelten Fabel die einfache und verwickelte Tragödie beruht; das Gleiche gilt in Bezug auf das Epos. Da demgemäss die vier Arten der Tragödien auf den vier Arten der Fabeln beruhen, so kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass in Cap. 18 dieselben eben durch die Hinweisung auf die in dem verloren gegangenen Schluss von Cap. 11 angegebenen Arten der Fabeln begründet worden sind (indem in Cap. 18 *τοῦ μύθου* statt *τὰ μέρη* zu lesen ist; vgl. Anm. 84).

53) Das ganze zwölfte Capitel ist ein Einschiebsel eines Aristotelikers, der dabei die uns nicht erhaltene Schrift des Aristoteles „über Dichter" benutzt haben mag. Die Aussage, der Bestandtheile der Tragödie: Fabel, Charaktere etc. müsse man sich als Arten bedienen, ist eine Gedankenlosigkeit, die ein Missverständniss der Stelle Cap. 6, 1450ᵃ 12 bekundet. Die Bezeichnung „Theile der Tragödie nach der Quantität" soll offenbar den Gegensatz bilden zu Cap. 6, 1450ᵃ 8: *καθ' ὃ ποιά τις (μίμησίς?) ἐστιν ἡ τραγῳδία*, dieselbe ist nicht eben glücklich gewählt, da ja die Tragödie nicht bloss nach quantitativem Verhältniss gleichsam ihrer Länge nach durchschnitten und in Eingang, Parodos etc. zerlegt wird, sondern diese Theile ja auch formell und qualitativ von einander unterschieden sind. Was im Einzelnen über diese Theile angegeben wird, scheint (nach Leop. Schmidt und Susemihl) aus einer Darstellung geflossen zu sein, welche die geschichtlichen Anfänge der Tragödie betraf; insbesondere gehören die anapästischen Systeme beim Auftreten des Chors (und vollends die wohl noch früheren trochäischen Systeme; vgl. Cap. 4 gegen Ende) zumeist der älteren Tragödie an. Wenn etwa am Schluss von Cap. 4 der Poetik, wie sich vermuthen lässt, zwischen *λέγεται* und *ἔστω* die Worte *ἐν ἄλλοις* ausgefallen sind, so würde dies zu der Annahme stimmen, dass in dem Dialog „über Dichter" eine historische Exposition sich gefunden habe, aus welcher hier der Interpolator schöpft. Uebrigens genügt als Gegensatz zu: „ohne Anapästen und Trochäen", dass die Parodos solche haben könne; es folgt nicht, dass unter „Parodos" nur die den ersten Chorgesang einleitenden anapästischen oder trochäischen Systeme zu verstehen seien.

54) Nämlich diese Aufgabe nach ihrer specifischen Seite. Die Aufgabe oder das Werk (*ἔργον*) der Tragödie ist (der Definition in Cap. 6 gemäss) die durch Handelnde vollzogene Nachbildung einer Handlung, welche einerseits einheitlich und in sich geschlossen, andererseits Furcht und Mitleid erregend sein muss. — Auf diese zweite Seite, die Nachbildung des Furcht und Mitleid Erregenden, worin das Eigenthümliche der tragischen (und der

ernsten epischen) Darstellung im Unterschied von der komischen liegt, ist Aristoteles, wie angegeben, von Cap. 9, 1452ª 1 an eingegangen; er hat dort an die Spitze eine allgemeine Bestimmung gesetzt, wie das Furcht und Mitleid Erregende am wirksamsten darzustellen sei; im Verhältniss zu dieser Anforderung ergaben sich verschiedene Arten der Tragödie, und es folgt daraus sofort, dass die verwickelte Tragödie, weil sie das Unerwartete mittels Causalnexus (τὰ παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα) ihrer Natur nach weitaus mehr, als die einfache, enthält, die schönere sei. Wie nun zu verfahren sei, um in der angemessensten (kunstgerechtesten) Weise die bezeichnete Aufgabe zu erfüllen, untersucht jetzt Aristoteles, und zwar zunächst (Cap. 13) in Bezug auf die Arten der tragischen Entwicklnng (μετάβασις) und Schicksalswendung (περιπέτεια).

55) Hier (oder 4 Zeilen tiefer) fehlen Worte, wie: noch auch aus Unglück zum Glück gelangen, da dies zwar der Menschenliebe gemäss, aber nicht Furcht und Mitleid erregend wäre.

56) Der Liebe zur Menschheit gemäss ist, dass geschehe, was dem Menschengeschlecht zuträglich ist, d. h. dass es den Guten wohl gehe, die Bösen aber ihre gebührende Strafe erleiden. In diesem Sinne deutet Zeller mit Recht das φιλάνθρωπον. Lessing's Deutung auf die schwächere Theilnahme, die wir selbst dem seine Strafe erleidenden Verbrecher noch zuwenden, die sich aber zum Mitleid so, wie der Funke zur Flamme verhalte, trifft hier nicht zu, da dann ja auch an das Glück des Bösen sich ein entsprechendes Mitgefühl knüpfen müsste, das gleichfalls unter den Begriff philantropischer Theilnahme fiele, während doch Aristoteles in diesem Falle das φιλάνθρωπον negirt; es entspricht auch nicht dem Gedankenzusammenhang in Cap. 18, nach welchem nicht trotz des Verdientseins der Strafe noch ein Mitgefühl bleibt, sondern gerade an die Strafe die Befriedigung unseres Gefühles, auf welche jene Dichter hinarbeiten, sich knüpft (wie Arist. Rhet. II, 9, 1386ᵇ 29 ausdrücklich sagt, der brave Mensch könne sich nur freuen, wenn Schurken bestraft werden).

57) Der tragische Held soll nicht völlig unschuldig sein, weil es unser religiöses Gefühl verletzen würde, wenn das schlimme Geschick einen völlig Schuldlosen erfasste, der ihm unantastbar sein sollte. Aber ebensowenig soll das tragische Leiden eine Abstrafung für Verbrechen sein, die auf einer gemeinen und schlechten Gesinnung beruhen; der tragische Dichter hat nicht die Function des Criminalrichters nachzubilden. Eine Verfehlung, ein Irrthum, eine Schuld lässt den Helden dem Geschick verfallen; aber während er durch das Leiden abbüsst, was ihm von menschlicher Fehlbarkeit, Schwäche, Einseitigkeit und Verkehrtheit anhaftet, bewährt er noch viel mehr in demselben und durch dasselbe das Tüchtige und Edle, das in seiner Gesinnung liegt, und an den Contrast zwischen dieser Gesinnung und dem in solcher Schwere nicht verdienten Leid knüpft sich eben das echte tragische Mitgefühl. Den zweifachen Ausgang (für die Guten zum

Glück, für die Bösen zum Unglück), den Manche nach pädagogischer und criminalistischer Analogie für den schönsten erklärten, hält Aristoteles mit Recht für weniger dem Wesen der Tragödie entsprechend; denn die Freude an dem Guten und Edlen als solchen wird durch die Mithineinziehung einer Belohnung und Bestrafung mittels sinnlicher Güter und Uebel beeinträchtigt. — Die tragische Schuld lässt sich näher dahin bestimmen, dass sie bei den edelsten Persönlichkeiten in der Vertretung eines an sich berechtigten Princips unter Nichtachtung des relativen (wenn gleich geringeren) Rechts des entgegenstehenden besteht, gerade wie auch den edelsten historischen Personen, die reformatorisch wirken, die „Schuld" der Verkennung des relativen Rechts des von ihnen bekämpften Princips anzuhaften pflegt; aber zu dieser (Hegel'schen) Auffassung der tragischen Schuld hat sich bei Aristoteles selbst der Begriff der ἁμαρτία noch nicht vertieft. (In eben diesem Betracht ist die Vorliebe des Aristoteles für den „Oedipus", Hegel's für die „Antigone" charakteristisch.)

58) Alkmäon und Orest haben an ihren Müttern die Väter gerächt (Alkmäon den Amphiaraos an der Eriphyle, Orest den Agamemnon an der Klytämnestra). Oedipus hat unwissend seinen Vater Laïos getödtet und seine Mutter Iokaste geheirathet. Thyestes, der Bruder des Atreus, wollte durch den Sohn des Atreus, den er als den seinigen erzogen hatte, diesen ermorden lassen, und veranlasste hierdurch, dass Atreus unwissend den eigenen Sohn tödtete; darauf ermordete Atreus, um sich zu rächen, die Söhne des Thyest und setzte diesem das Fleisch derselben zum Mahle vor. Meleagros erschlug einen Bruder seiner Mutter im Kampf und ward dafür von seiner Mutter verflucht. Telephos, ein Sohn des Herakles, wurde durch den Speer des Achilles verwundet, und dem Orakel gemäss, dass das Nämliche, was ihn verwundet habe, ihn auch heilen werde, mittels eben dieses Speers wieder geheilt.

59) Die Lust aus dem Mitgefühl mit dem Leiden des Edlen ist die eigentlich tragische Lust; in dem Maasse, wie diese der Freude am Eintreffen des unmittelbar Gewünschten weicht, erfolgt eine Annäherung an die Komödie, in welcher schliesslich alles den Leuten nach Wunsch geht und der tiefe Ernst schweren Leids ganz fehlt. Den zweifachen Ausgang (verschieden für die Besseren und Schlechteren) kann jedoch Aristoteles, da er ihm den zweiten Rang zuweist, nicht als untragisch betrachtet haben, sondern eben nur als weniger tragisch; die Worte: „Diese Lust ist nicht die aus der Tragödie zu schöpfende", sind daher auffällig. Sie lassen zwar die mildernde Deutung zu: nicht die Lust, zu deren Bereitung die Tragödie ihrer eigentlichen Aufgabe nach wahrhaft bestimmt ist; aber diese Deutung beseitigt nicht den Mangel einer bestimmten Erklärung über den zweifachen Ausgang als Mittelstufe zwischen dem eigentlich tragischen und dem komischen Ausgang; vielleicht nimmt Aristoteles an (wie sich nach Cap. 26, 1462b 12 vermuthen lässt), derselbe passe für das Epos

besser, als für die Tragödie; auch von dieser schliesst er nach Cap. 18, 1456a 21 den „philantropischen“ Ausgang nicht aus. Hiernach ist wahrscheinlich vor den Worten „diese Lust ist aber nicht die aus der Tragödie zu schöpfende“ Einiges ausgefallen, nämlich eine genauere Erklärung über den gemischten Ausgang, und eine Erwähnung des rein glücklichen Ausgangs. (Vgl. Anm. 89 und 144.)

60) Wie in Cap. 13 die tragische Entwicklung, so ist in Cap. 14 das Leidvolle (πάθος) das Object der Betrachtung; Aristoteles untersucht, welche Form desselben die schönste d. h. der Tragödie angemessenste sei. Da Aristoteles diejenige tragische Entwicklung für die schönste erklärt hat, die sich mittels der Schicksalswendung und Erkennung vollzieht, so sollte man erwarten, dass der in Cap. 13 enthaltenen Betrachtung der Arten der Schicksalswendung zunächst als unmittelbar zugehörig und die Theorie der tragischen Entwicklung zum Abschluss führend die Betrachtung der Arten der Erkennung, die wir in Cap. 16 finden, folge, und es darf wohl angenommen werden, dass eben nur unsere Handschriften (in Folge einer Blätterversetzung in einer alten Handschrift, aus welcher der Codex Ac und daher mittelbar alle noch vorhandenen stammen) eine falsche Capitelfolge enthalten, ursprünglich aber, nach der Anordnung des Aristoteles selbst, Cap. 16 unmittelbar auf Cap. 13 gefolgt sei.

61) Ueber Alkmäon s. oben Anm. 58. Der Dichter Astydamas, der zuerst 399 v. Chr. auftrat, war ein Nachkomme einer Schwester des Aeschylus. Telegonus, der Sohn des Odysseus und der Circe, wurde (der nachhomerischen Sage gemäss) von seiner Mutter ausgesandt, um den Vater zu suchen, auf Ithaka aber als Räuber durch Odysseus und Telemach angegriffen; im Kampf tödtete Telegonus den Odysseus, ohne ihn als seinen Vater erkannt zu haben. Ob eine Tragödie des Chäremon oder des Sophokles gemeint sei, ist ungewiss.

62) Hämon droht in der „Antigone“ des Sophokles seinem Vater Kreon, die Tödtung der Antigone werde den Tod eines Andern nach sich ziehen; diese Drohung ist doppeldeutig, sofern sie auf die Absicht der Selbsttödtung oder der Ermordung des Kreon bezogen werden kann; Aristoteles nimmt hier an, dass sie in dem letzteren Sinne zu verstehen sei. Später berichtet der Bote, Kreon sei dem Schwertstreich des Hämon ausgewichen, und Hämon habe sich selbst getödtet. In der Aristotelischen Stelle braucht nicht ein Tadel des Sophokles gefunden zu werden, sondern nur der Gedanke, dass nur sehr selten die Tragödie in angemessener Weise von dieser Compositionsform Gebrauch machen könne.

63) Wenn Aristoteles diese dritte Art der Erkennung für die trefflichste erklärt, so geschieht dies nach dem Gesichtspunkt der fortschreitenden Entfernung von der ursprünglichen Derbheit; die zartere Bewegung unseres Gemüthes gilt ihm als die bessere, dem Gebildeten geziemendere. Hiernach ordnen sich die Erkennungen als solche nothwendig in der im Text angegebenen Weise.

Dies schliesst aber nicht aus, dass in anderem Betracht die zweite Art doch einen Vorzug vor der dritten habe, sofern nämlich eine mitleiderregende Wendung des Geschicks zum Unheil sich direct an die zweite, nicht aber an die dritte Weise der Erkennung knüpfen kann und ein Vorzug darin liegt, dass die tragische Katastrophe unmittelbar aus der Erkennung selbst hervorgehe.

64) In der Euripideischen Tragödie „Kresphontes" will Merope (*Μερόπη*), die Wittwe des durch einen Usurpator getödteten Königs Kresphontes von Messenien, die eben dieser Usurpator ihn zu ehelichen genöthigt hatte, ihren Sohn Telephontes, den sie als Knaben vor dem Mörder gerettet und zu einem Gastfreunde gebracht hat, nachdem er herangewachsen ist und, unter fremdem Namen zurückgekehrt, den Telephontes getödtet zu haben vorgiebt, selbst tödten und erhebt schon das Beil gegen ihn; da aber erkennt sie in ihm ihren Sohn und rächt sich nun im Bunde mit ihm an dem Mörder seines Vaters und ihres ersten Gemahls. Die Geschichte der Iphigenie ist unter uns besonders durch die Göthe'sche Dichtung allbekannt; Aristoteles selbst erzählt sie unten in Cap. 17. Die Tragödie „Helle" wird nur hier erwähnt; der Vorgang setzt voraus, dass eine Rettung der Helle nach ihrem Fall in den Hellespont stattgefunden habe.

65) Aristoteles hat in Cap. 13 von der Entwicklung und dem Schicksalswechsel, in Cap. 14 von dem tragischen Leiden gehandelt; in Cap. 16 handelt er von den Arten der Erkennungen. Dass unmittelbar nach Cap. 14 die Lehre von den Charakteren vorgetragen wird, lässt eine gewisse Rechtfertigung zu. Ist nämlich (nach unserer obigen Vermuthung) in dem nicht auf uns gekommenen Schluss von Cap. 11 die Fabel darnach, ob der Held derselben in der Katastrophe von einem schweren Leiden (*πάθος*) getroffen wird (wie Achill von dem Tod seines innigsten Freundes) oder ohne ein sehr tief greifendes Leiden siegreich aus dem Kampfe hervorgeht (wie Odysseus), in die pathetische und nicht pathetische eingetheilt worden, und bedarf die letztere eines solchen Verlaufs der Begebenheiten, welcher einen Gegensatz von guten und schlechten Charakteren bekundet und in der daraufgebauten Tragödie (die eben hierdurch zur „ethischen", d. h. charakterdarstellenden wird) zur Charakterzeichnung veranlasst: so lag es nahe, unmittelbar nach der leidvollen That auch die Charaktere zu erörtern, wie dies in Cap. 15 geschieht. Andererseits aber widerstreitet die Stellung von Cap. 15 vor Cap. 16 doch so sehr der im Uebrigen klar und rein durchgeführten Disposition des Ganzen und insbesondere auch der Stelle 1454a 13, welcher gemäss erst nach völligem Abschluss der Lehre von der Composition der Fabel über die Charaktere gehandelt werden soll, dass die Annahme (von Heinsius, Spengel, Vahlen u. A.), die ursprüngliche Ordnung eine andere gewesen, als unabweisbar erscheint. Entweder reicht es zu, dem Obigen gemäss, Cap. 16 vor Cap. 14 zu stellen, oder es ist auch Cap. 15 nach Cap. 18 (mit Spengel) zu setzen.

66) In dem sechsten Capitel.

67) Die Unabhängigkeit der sittlichen Güte des Charakters von dem Geschlecht und der socialen Stellung (die Freiheit des sittlichen Charakters von der Naturbestimmtheit überhaupt) ist noch nicht von Plato und Aristoteles, sondern (in gewissem Sinne nach dem Vorgang der Cyniker) zuerst von den Stoikern behauptet worden, sodann durch Paulus, der zuerst entschieden und erfolgreich den christlichen Glauben an das kommende Gottesreich von der Gebundenheit an das Gesetz und die Nationalität des Judenthums ablöste und den Begriff der christlichen Liebe von der concreten Form der Gütergemeinschaft nicht arbeitender Personen befreite, in religiöser Wendung als Unabhängigkeit des (die Gesinnung involvirenden) „Glaubens" von allem Aeussern in die christliche Anschauung eingeführt worden; freilich wurde durch eben diese Wendung eine neue Gebundenheit der Gesinnung an einen bestimmten Vorstellungskreis angebahnt, deren Ueberwindung eine fernere, im Wesentlichen erst (nach partiellem Vorgange der von gewissen hierarchischen Schranken befreienden Reformation) durch die neuere Philosophie in Angriff genommene Aufgabe blieb; aber doch war die Aufhebung antiker Schranken (die Erhebung der Frauen und der Dienenden zu sittlich-religiöser Gleichberechtigung) ein nicht zu unterschätzender Fortschritt in der Denkweise und in den socialen Verhältnissen.

68) Die Worte „wie wir sagten", sind wohl (mit Vahlen) bloss auf die Attribute „gut" und „angemessen" und nicht (wie gewöhnlich geschieht) auf die Unterscheidung der Naturtreue von denselben zu beziehen; denn diese Unterscheidung hat Aristoteles im Bisherigen noch nicht gemacht. Was er in Cap. 2 über den Unterschied zwischen der Idealisirung der Charaktere und der Darstellung nach dem Durchschnittsmasse des gewöhnlichen Lebens sagt, geht auf verschiedene Style der Dichtung; hier dagegen wird Idealität und zugleich auch Naturtreue von einer jeden Tragödie verlangt. Dass der tragische Held von vorherrschend edlem Charakter sein müsse, und dass das Mitleid sich an Aehnlichkeit mit uns knüpfe, wesshalb wir es den sehr Bösen nicht zuwenden, sagt Aristoteles in Cap. 13, wonach also allerdings in jeder Tragödie mit der Idealität eine gewisse Aehnlichkeit mit den Charakteren, wie sie gewöhnlich gefunden werden, vereinigt sein muss; doch ist in Cap. 13 nicht ausdrücklich der Unterschied zwischen dieser Aehnlichkeit und der Idealität bezeichnet worden; zudem ist die Aehnlichkeit mit dem Gewöhnlichen, und die Naturtreue, die auch Aehnlichkeit mit dem wirklichen Edlen sein kann, nicht identisch. Eine (ungenaue) Beziehung auf jene beiden Stellen vorauszusetzen, ist misslich; eine Lücke oder Verderbniss im Text anzunehmen, scheint auch nicht erforderlich zu sein.

69) Im „Orest" des Euripides scheint auf die Zeichnung des Charakters des Menelaus die Abneigung des atheniensischen Dichters gegen den Lacedämonier einen ästhetisch ungerechtfertigten Miteinfluss geübt zu haben. Die übrigen hier angeführten Tragödien sind gleichfalls Euripideische. Eine naturphilosophische

Rede der weisen Melanippe hält Aristoteles für ebenso unweiblich, wie die gar zu weichliche Klage des Odysseus für unmännlich, und in der Ungleichmässigkeit im Verhalten der Iphigenie (die jedoch wohl eine psychologische Rechtfertigung zulässt) findet er einen Fehler des Dichters. Für den Verstoss gegen die Naturtreue fehlt das hier zu erwartende Beispiel, und ist wahrscheinlich ausgefallen.

70) Aristoteles meint die Flucht der Medea durch die Luft nach der Ermordung ihrer Kinder in der Euripideischen Tragödie „Medea". Die Maschinerie vermittelt eine theatralische Darstellung des dem Naturzusammenhang nicht Entsprechenden; daher auch der Ausdruck: deus ex machina.

71) Es kann wohl nicht die „Ilias" des Homer gemeint sein (vgl. Cap. 23), da ja in dieser die Lösung des Knotens nichts mit der Abfahrt zu thun hat und diese nicht durch das Eingreifen eines Gottes im Widerstreit mit dem Naturlauf möglich gemacht wird, sondern (indem ein Wort ausgefallen oder verschrieben ist) entweder die „kleine Ilias", oder (wahrscheinlicher) die „Iphigenie" des Euripides.

72) Dass Oedipus nicht gehört habe, auf welche Weise Laïos umgekommen sei, hält Aristoteles (wie er Cap. 24 sagt) nicht für denkbar; er urtheilt aber, da dieser Umstand die Zeit betreffe, die der Handlung des Stücks vorausliege, so falle die Undenkbarkeit nicht in einer störenden Weise auf.

73) Die „herausgegebenen Untersuchungen", womit höchst wahrscheinlich der Dialog „über Dichter" gemeint ist, können ihren Gegensatz nicht an der Poetik in dem Sinne finden, dass diese nur darum, weil sie eben erst geschrieben wurde, eine „nicht herausgegebene" Schrift hiesse; denn jeder Schriftsteller versetzt sich, indem er in seiner Schrift zu dem Leser redet, eben hierdurch in die Zeit, wo die Schrift diesem schon vorliegen wird. Aristoteles muss als Gegensatz zu den „herausgegebenen Untersuchungen" solche im Auge haben, die nicht zur Herausgabe (wenigstens nicht zur sofortigen Herausgabe) bestimmt waren, und zu diesen muss die Poetik gehören. So gelangen wir zu der Annahme, dass die Aufzeichnungen in der Poetik zu denjenigen gehörten, welche zu Vorträgen vor dem Kreise der eine streng wissenschaftliche Belehrung suchenden „Zuhörer" dienen sollten, wogegen für das lesende Publikum Schriften anderer Art verfasst worden waren, die, weil eben zur Lectüre bestimmt, sofort veröffentlicht werden mussten. Diese letzteren sind die dialogischen Schriften, aus welchen nur wenige Fragmente auf uns gekommen sind, um deren Sammlung und Erläuterung sich besonders Jakob Bernays, Emil Heitz und Valentin Rose verdient gemacht haben. In diesen dialogischen Schriften werden die Untersuchungen von den verschiedenen darin auftretenden Personen in Gemeinsamkeit geführt, wesshalb diese Untersuchungen und die Schriften selbst auch *ἐν κοινῷ γιγνόμενοι λόγοι* heissen; es wird nicht bloss die „innere Rede" oder Erkenntniss des Geistes verlautbart (wie in

den Vorträgen), sondern die Form der Darstellung gewählt, welche für die mit Andern gemeinsam geführte Untersuchung passt, d. h. die dialektische; diese Schriften heissen wegen der formellen Wendung nach aussen hin oder an den Andern exoterische (im Gegensatz zu den akroamatischen, für Zuhörer, die nur dem Beweisgange des Denkers folgen, bestimmten Vorträgen); doch hat „exoterisch“ auch die weitere Bedeutung gewonnen: „dem Charakter der dialektischen Verhandlungen gemäss“, d. h. nicht sowohl streng beweisend, als vielmehr auf Grund wahrscheinlicher Annahmen prüfend. Die zu Vorträgen bestimmten Aufzeichnungen, wozu auch die Ethik, Politik, Physik, Metaphysik zu rechnen ist, sind, wie es scheint, grösstentheils unmittelbar nach dem Tode des Aristoteles, zum Theil aber, namentlich sofern sie nicht zu vollem Abschluss gelangt waren, noch später und vielleicht erst durch Andronikus von Rhodus (um 70 v. Chr.) veröffentlicht worden.

74) Die „Erdentsprossenen“ mit dem „Lanzenmal“ können nur die aus den Drachenzähnen, welche Kadmos säete, Erwachsenen sein. Die „Sterne“ sind wohl Male auf der Schulter der Nachkommen des Pelops. Die „Tyro“ ist eine nicht auf uns gekommene Tragödie des Sophokles; wahrscheinlich kam die Erkennung der ausgesetzten Kinder der Tyro durch die Wanne zu Stande, in welcher dieselben ausgesetzt worden waren.

75) Vgl. Odyssee XIX, 392 und XXI, 219.

76) Die Euripideische Tragödie (welche Göthe nachgebildet hat) ist schon oben erwähnt worden. Die „Stimme des Gewebes“ ist die Mittheilung, welche Philomele von dem durch Tereus an ihr begangenen Frevel ihrer Schwester Prokne mittels der denselben darstellenden kunstvollen Weberei machte.

77) In den „Cypriern“ des Tragikers und Dithyrambendichters Dikäogenes wurde (nach Welckers Vermuthung) Teukros an der Rührung, die ihm beim Anblick des Bildes seines Vaters Telamon ergriff, von seinem Brudersssohn Eurysakes erkannt. Die Homerische Darstellung von Odysseus im Phäakenlande ist allbekannt.

78) In den „Choëphoren“ des Aeschylus schliesst Elektra in der angegebenen Art, und der förmliche Syllogismus ist leicht herzustellen: Wer mir ähnlich ist, kann nur Orestes sein; dieser Gast ist mir ähnlich; also ist er Orest. Die Erkennung des Orest durch Iphigenie bei Polyeidos (dessen Bezeichnung als „Sophist“ nicht in einem übeln Sinne verstanden werden darf) trägt die Form eines Analogieschlusses, indem von dem Geschick der Schwester auf das Geschick des Bruders (unter der Voraussetzung, dass über die Genossen dieses Geschlechts Gleichartiges verhängt sei) geschlossen wird. Von dem „Tydeus“ des (schon in Anm. 48 erwähnten) Dichters und Rhetors Theodektes wissen wir nichts Näheres. Von den „Phiniden“ (Söhnen des Phineus) kennen wir den Verfasser nicht; die Fabel von der Misshandlung der Söhne auf Antrieb der Stiefmutter ist aus der Argonautensage bekannt; welche Frauen aber hier gemeint seien, ist ungewiss. Ueber den

„Trugboten Odysseus“ lässt sich nur nach dieser Stelle selbst vermuthen, dass die falsche Voraussetzung des Odysseus, sein Bogen sei dem, von welchem er nicht als Odysseus erkannt werden wollte, bekannt, und die hierauf gegründete Vermuthung, dieser werde ihn daran erkennen, ihn verleitete, Ausflüchte zu suchen, an welchen nun gerade der Andere ihn als Odysseus erkannte.

79) Oder etwa: denn solche Erkennungen erfolgen zumeist ohne willkürlich Erdichtetes, und ohne solche Zeichen, wie Halsbänder (wobei ein *καὶ* in den Text einzufügen wäre).

80) In Cap. 17 handelt Aristoteles im Wesentlichen von der Genesis der Fabel im Geiste des Dichters, in Cap. 18 von der Einfügung derselben in das Ganze der Tragödie. In beiden Capiteln wird nun allerdings nicht ganz ausschliesslich von der Fabel, sondern auch mit von anderen Bestandtheilen der Tragödie gehandelt, und man könnte hierdurch zu der Annahme geführt werden, dass diese beiden Capitel ursprünglich unmittelbar vor Cap. 23 gestanden haben. Indess steht dieser Annahme entgegen, dass doch in der ganzen Erörterung im 17. und 18. Capitel Alles auf die Fabel bezogen ist; es wird von dem sprachlichen Ausdruck, von den Affecten, von der Schürzung und Lösung des Knotens, von den Arten der Tragödie, vom Chor nur in so weit gehandelt, als die Vollständigkeit der Abhandlung über die Fabel es erfordert, und somit darf wohl angenommen werden, dass diese Capitel den Schluss der Lehre von der Fabel zu bilden bestimmt sind. Indess lässt sich auch, besonders im Hinblick auf die Anfangsworte von Cap. 19, die (Vahlen'sche) Annahme rechtfertigen, dass Aristoteles die Betrachtungen in Cap. 17 und 18 der Lehre von der Fabel und von den Charakteren unmittelbar angefügt habe; nur möchte dann nicht sowohl (nach Vahlen's Vorschlag) zu ordnen sein: Cap. 13, 14, 16, 15, 17, 18, als vielmehr: Cap. 13, 16, 14, 15, 17, 18, was sich theils dadurch empfiehlt, dass dann die Uebergangsformel am Schluss von Cap. 14 nicht von ihrer Stelle weggerückt zu werden braucht, theils dadurch, dass dann unmittelbar nach einander von Schicksalswechsel, Erkennung, Leiden und Charakteren gehandelt wird, der engen Verbindung gemäss, in welcher Aristoteles diese „Bestandtheile“ durchgängig erwähnt. Vgl. Anm. 52 und 65. Doch spricht die Stelle, wo die „Lösung“ als ein bekannter Begriff erscheint (1454ª 37), für die Stellung von Cap. 15 nach Cap. 18.

81) Aristoteles sagt keineswegs: diejenigen, welche sich selbst schon von Natur (oder vielmehr: durch Anlässe, die ihr eigenes Leben betreffen) in einem gewissen Affect befinden, stellen (als Dichter oder als Schauspieler) diesen am wahrsten dar; das würde falsch sein, da der Dichter und Schauspieler um ganz in den Gegenstand seiner Darstellung aufzugehen, von eigenen realen Affecten, die nur störend eingreifen könnten, frei sein muss. Aristoteles sagt vielmehr: kraft der Naturmacht des gleichartigen Affectes stellen diejenigen sehr wahr und überzeugend dar, welche

auch ihrerseits in den betreffenden Affect sich versetzt haben, indem sie diesen ideell, durch volle Hingabe an die Aufgabe der Darstellung selbst, in sich nachbilden. Der Dichter muss mit der Person, welche er darstellt, fühlen, mit ihr lieben und hassen, hoffen und fürchten, Freude und Leid empfinden, er muss (um einen zunächst freilich nur auf die Darstellungsform bezüglichen Ausdruck des Plato und des Aristoteles zu gebrauchen) gleichsam die darzustellende Person selbst geworden sein, um ihre Affecte in seiner Dichtung wahrhaft und ergreifend wiederzugeben (und vom Schauspieler gilt das Gleiche). Neben dieser (affectiven) Weise, die Naturtreue zu erzielen, giebt es jedoch auch eine andere (contemplative), die mittels eines natürlichen kritischen (das Zutreffende erkennenden) Blicks durch Erfahrung und Nachdenken gewonnene Kenntniss und Einsicht; in gewissem Maasse, bald mehr, bald minder ausgebildet, wird diese wohl stets hinzutreten müssen, da ja dem Dichter die ideelle Nachbildung des fremden Gefühls im eigenen Gemüthe die Realität desselben doch niemals völlig ersetzt; aber vorwiegend wird der Eine (z. B. ein Klopstock) durch genialen Enthusiasmus, der Andere (z. B. ein Lessing) durch kritischen Blick den Erfolg erzielen. Schon Plato hat (im Phaedrus) bei den Künstlern Enthusiasmus und Einsicht unterschieden, und Aristoteles unterscheidet hier in wesentlich gleichem Sinne.

82) Oder wohl richtiger (indem das Wort oft, *πολλάκις*, an eine falsche Stelle gerathen zu sein scheint): oft bildet ausserhalb der Handlung der Tragödie Liegendes (wie z. B. in den Schicksalstragödien der alte auf dem Geschlecht lastende Fluch) und (jedesmal) ein Theil des innerhalb der Tragödie selbst Darzustellenden die Schürzung, das Uebrige die Lösung des Knotens. Die Schürzung des Knotens beruht sehr häufig, jedoch nicht gerade nothwendig, auf Vorereignissen, die nur erzählungsweise im Drama berührt werden können; keine Tragödie aber kann sofort mit der Lösung des Knotens beginnen, da ja der Uebergang zu dem Enderfolg (die *μετάβασις*) in ihr selbst vorbereitet sein muss. Der „Anfang“, von welchem nach der sich anschliessenden Definition des Aristoteles die Schürzung beginnt, kann demgemäss, muss aber nicht gerade jedesmal dem Beginn der in der Tragödie selbst dargestellten Handlung vorausliegen.

83) Vgl. oben Cap. 11 (Anm. 48). Die Anschuldigung des (beabsichtigten) Mordes, von den Argivern gegen den Danaos gerichtet, führt für diesen das Verderben, für Lynkeus nebst seiner Gattin und dem Kinde die Rettung herbei

84) Der überlieferte Text (1455^b 32—33) besagt: denn in gleicher Zahl sind auch die Theile angegeben worden. Dies aber ist falsch, theils weil der Theile sechs und nicht bloss vier sind, theils weil die Vierzahl der Arten der Tragödie nicht auf der Zahl der Theile beruht; wohl aber beruht sie auf den Arten der Fabel (des „Mythus“), und da wir von diesen nur die auf das Vorhandensein oder Fehlen von Erkennung und Schicksalswendung

basirten (in Cap. 10) angegeben finden, so folgt (wie schon oben Anm. 52 bemerkt worden ist), dass wohl auch die auf das Vorhandensein oder Fehlen eines schweren Leidens der Hauptperson in der Katastrophe des Stücks zu basirenden Arten am Schluss von Cap. 11 erwähnt worden sind. Auf der Gestalt der Fabel beruhen nicht nur die Arten der Tragödie (wie auch des Epos, siehe unten Cap. 24), sondern auch die Identität oder Nichtidentität einzelner Tragödien; dieses „auch" (1456ª 7) weisst auf die Erwähnung der Fabel (1455ᵇ 33) zurück.

85) Dass die vier Arten nur sein können die verwickelte und einfache, die pathetische und ethische Tragödie, folgt evident aus dem Anfang von Cap. 24, wo die gleichen Arten bei dem Epos unterschieden werden. Schon hiernach, dann aber auch nach der Aeusserung in Cap. 14, dass die Wundersucht gar nichts mehr mit der Tragödie gemein habe, kánn nicht in dem Miraculösen (τερατῶδες) ein artbildender Bestandtheil von Tragödien liegen; dasselbe kann nur als nicht tragisch abgewiesen werden, und hierzu war bei der thatsächlich häufigen, auf die Schwäche des Publikums berechneten Anwendung dieses Mittels, die den Schein erzeugte, als ob es eine besondere Species: „miraculöse Tragödien" geben müsse, dem Philosophen der zureichende Anlass geboten. Die Beispiele „Töchter des Phorkys" (also Unholdinnen, wie die Gräen und Gorgonen), „Prometheus" (dessen vom Geier angenagte Leber stets wieder wächst), Tragödien, die in der Unterwelt spielen, sind nicht Beispiele „einfacher Tragödien", sondern solcher, die Miraculöses enthalten; die Erwähnung der „einfachen" muss also (nach Vahlen's richtiger Bemerkung) ausgefallen sein. Das schwere Leid, das den Telamonier Ajas traf (wie es besonders aus der Sophokleischen Tragödie „Ajas" bekannt ist) und die Strafe, die Zeus dem Ixion, der nach der Hera begehrte, auferlegte, macht die betreffenden Tragödien zu pathetischen. Eine ruhigere Haltung und eingehendere Charakterzeichnung müssen wir in der Tragödie (des Sophokles oder Euripides), die den Peleus, den Vater des Achilles, betraf, und in der (Sophokleischen) Darstellung der Phthiotinnen, der Landsgenossinnen des Achilleus, voraussetzen. Zu der verwickelten Tragödie giebt Aristoteles hier wohl darum keine Beispiele, weil sich solche schon in Cap. 13, 14 und 16 finden, und mit der Erklärung der einfachen Tragödie sind auch die Beispiele, falls er dazu solche beigefügt hat, ausgefallen. Uebrigens ergeben sich streng genommen nach den beiden Eintheilungsgründen (ob Schicksalswendung nebst Erkennung und ob eine leidvolle That da sei oder fehle) zwar je zwei Arten, die aber nicht zusammen vier einander coordinirte Arten ausmachen; die Vierzahl würde vielmehr nur durch die Combination zu gewinnen sein: eine Tragödie kann sein: einfach und ethisch, einfach und pathetisch, verwickelt und ethisch, verwickelt und pathetisch (wie Aristoteles in der That unten, Cap. 24, die Ilias einfach und pathetisch, die Odyssee verwickelt und ethisch nennt).

86) Die Arten (εἴδη) beruhen auf gewissen Bestandtheilen (μέρη), die in der einen Art vorhanden sind, in der andern fehlen, in welcher dagegen Anderes einen ästhetischen Ersatz liefern muss. Das Fehlen des Pathetischen muss durch um so genauere Charakterzeichnung compensirt werden, und das Fehlen der Verwicklung etwa durch die um so grössere Strenge des causalen Zusammenhangs. In Bezug auf jedes dieser Momente haben Dichter sich ausgezeichnet; dass der Einzelne aber die sämmtlichen Vorzüge in seiner Dichtung vereinige, ist eine Forderung, die Aristoteles mit Recht unbillig findet.

87) Die Weise, wie der geschürzte Knoten bei dem Uebergang zu Glück oder Unglück in der Tragödie, der ihr zum Grunde liegenden Fabel gemäss, gelöst wird, begründet die Arten der Tragödien; aber auch die Identität oder Verschiedenheit der einzelnen Tragödien beruht eben hierauf; — das ist hier der Gedankenzusammenhang.

88) Dass in den Dramen die Abschnitte (Acte, Episodien) eine knappe, gedrungene Form haben müssen und nicht so, wie es für das Epos passt, gedehnt werden dürfen, hat Aristoteles in Cap. 17 ausdrücklich gesagt; andeutungsweise liegt diese Bemerkung auch in Cap. 5 und auch in Cap. 9, falls daselbst die Conjectur: „von den tragischen Fabeln sind die episodischen die schlechtesten“, das Richtige trifft; übrigens dient das „oft“ an der vorliegenden Stelle jener Conjectur zur Stütze. In Cap. 24 kommt Aristoteles eben hierauf zurück.

89) Dasjenige Tragische, welches zugleich das aus Liebe zur Menschheit entspringende Gerechtigkeitsgefühl durch Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen befriedigt, ist nicht das Tragische im höchsten Sinne, welches Letztere (nach Cap. 13) nur in dem Leiden des irrenden Edlen liegt; aber es wird doch der tragische Charakter immer noch gewahrt, so lange der Leidende nur nicht ein durchaus Schlechter ist, der für seine Schandthaten abgestraft wird, sondern noch irgend etwas Tüchtiges, womit wir sympathisiren können, in sich trägt. Das Abzielen auf diese geringere Art des Tragischen (die, indem sie das Edle durch äusseres Glück belohnt und seine Gegner bestraft sehen will, der reineren Freude an der Bewährung desselben inmitten des sinnlichen Leids und der Hochhaltung desselben um seiner selbst willen Eintrag thut) macht beim Publikum beliebt, aber, wie Aristoteles urtheilt, in Folge einer Schwäche desselben, und die wunderherrliche Geschicklichkeit in der Erringung dieser Popularität erwähnt Aristoteles nicht ohne eine gewisse Ironie; wenn nun solche Tragiker trotz dieser Accommodation dennoch, nämlich wegen der undramatischen Stofffülle, durchfallen, so zeigt sich hieran recht deutlich die Verkehrtheit dieses Hineintragens des epischen Typus in die Tragödie.

90) In der Rhetorik werden drei Arten der durch die Rede zu schaffenden Bewährungen unterschieden: die erste liegt in dem durch die Rede selbst sich bekundenden Charakter des Redenden,

die zweite in den Stimmungen (Affecten), in welche die Rede die Hörer versetzt, die dritte in der Beweisführung. Der Beweisführung subsumirt die Rhetorik das Hervorrufen der Ueberzeugung, dass etwas gross oder klein, wichtig oder unwichtig sei. Die Charakteräusserung lässt Aristoteles an der vorliegenden Stelle der Poetik unerwähnt, weil eben über die Darstellung der Charaktere schon in dem früheren Abschnitt gehandelt worden ist. Affecte, wie Zorn, Mitleid, Furcht werden vom Redner erregt, indem er an den betreffenden Personen oder Dingen die Eigenschaften aufzeigt, welche eben jene Affecte bei seinen Hörern bedingen; dass er diese Eigenschaften erkenne und demgemäss dieselben durch die Rede aufzuzeigen vermöge, ist Sache des Denkens; in diesem Sinne gehört zur Gedankenbildung auch die durch die Rede zu bewerkstelligende Erregung von Affecten oder Stimmungen. Von eben denselben Eigenschaften aus sind auch schon mittels der Darstellung der Handlungen die gleichen Stimmungen zu bewirken. Ebenso ist von den nämlichen Gesichtspunkten aus, wie in der Rede, auch in der Darstellung der Ereignisse für dasjenige, was als glaubhaft erscheinen soll, die Wahrscheinlichkeit zu gewinnen. Die in der Rede sich bekundende Gedankenbildung aber muss zu der Gestaltung der Ereignisse als ausdrückliche Belehrung mitwirkend hinzutreten.

91) Die Modalitäten des sprachlichen Ausdrucks (*σχήματα τῆς λέξεως*) sind die in der Art der Beziehung des Prädicates eines Satzes auf das Subject desselben begründeten Satzformen, zu deren Ausdruck zum Theil die sogenannten Modi des Verbums dienen, zum Theil andere sprachliche Mittel. Aristoteles gebraucht also hier diesen Ausdruck in einem grammatischen (nicht im rhetorischen) Sinne; in den „soph. Ueberführungen“ versteht er darunter die grammatische Form der Nomina und Verba; in der Rhetorik wendet er ihn auf verschiedene Redeweisen im stylistischen Sinne an. Der „Sophist“ Protagoras, ein älterer Zeitgenosse des Sokrates, wurde durch seine rhetorischen Studien auch auf grammatische Untersuchungen geführt; er unterschied Substantiva und Verba und bei den ersteren die Genera, ferner auch die Satzformen, wodurch Bitte, Frage, Antwort und Befehl ausgedrückt werden. Es war bei der Neuheit solcher Forschungen sehr verzeihlich, wenn er den im Princip richtig erkannten Unterschied zwischen dem Imperativ und Optativ in der Anwendung zu rigoristisch fasste und bei einer damit nicht harmonirenden Homerischen Stelle (am Anfang der Ilias) lieber den Dichter tadelte, als die Bestimmungen umgestürzt sehen wollte, von deren wesentlicher Richtigkeit er sich mit Recht überzeugt halten durfte; die nöthigen Einschränkungen zu erkennen und auch in diesen wiederum eine gewisse Gesetzmässigkeit zu finden, blieb der gereifteren Forschung vorbehalten.

92) Dass Aristoteles diese elementaren grammatischen Lehren hier mit aufnimmt, erklärt sich nur aus der damaligen Neuheit der grammatischen Forschung. Für uns ist dabei hauptsächlich

von Interesse, die sich hier bekundende Kindheitsstufe der Grammatik mit der späteren Ausbildung zu vergleichen.

93) Aristoteles fasst hier die Arten der Worte mit den Lauten und Sylben und Flexionsformen und Sätzen und Satzverbindungen unter der Bezeichnung „Theile des Gesammtgebiets des sprachlichen Ausdrucks" zusammen; bekanntlich wurde später der Ausdruck Redetheile (partes orationis) auf die Wortarten eingeschränkt. Untersuchungen über Laute und Lautverbindungen hat der „Sophist" Hippias (ein Zeitgenosse des Sokrates) angestellt. Plato nennt die Consonanten sämmtlich stimmlos (ἄφωνα), gesteht aber der einen Classe derselben (z. B. σ) ein Geräusch (ψόφος oder φθόγγος) zu, der andern (z. B. β) weder φωνή, noch φθόγγος (Theaet. 203, Phileb. p. 18, Crat. 424). Das Nennwort und Aussagewort (ὄνομα und ῥῆμα), wie auch die Genera des Nomens und die (an das Verbum geknüpften) „Redeformen" hat der „Sophist" Protagoras unterschieden; auch Plato unterscheidet das ὄνομα und ῥῆμα (obschon Ersteres oft die allgemeinere Bedeutung „Wort" hat). Aristoteles unterscheidet, indem er offenbar von der Zergliederung des Satzes ausgeht, „bezeichnende" und „nicht bezeichnende" Worte: jene sind die (zunächst als Subject und Prädicat auftretenden) Nomina und Verba, diese die sämmtlichen Partikeln. Das Nennwort (ὄνομα) erscheint bereits in dem auch später üblich gebliebenen Sinne; die Definition desselben ist freilich hier (und ebenso auch in der Schrift de interpretatione Cap. 2) so allgemein gehalten, dass sie nur gegen das „Zeitwort" eine bestimmte Abgrenzung enthält. Die Definition des Verbs (ῥῆμα, Aussagewort) wird (wie auch de interpret. C. 3) von der Mitbezeichnung der Zeit entnommen, so dass dasselbe als das „Zeitwort" erscheint. Bemerkenswerth ist, dass Aristoteles hier, indem er ein Adjectiv (weiss) neben einem Substantiv (Mensch) als ein nicht die Zeit mitbezeichnendes Wort beispielsweise anführt, bekundet, dass er das Adjectiv mit zu dem Nennwort (ὄνομα, nomen) rechnet (wogegen in der Schrift de interpretatione Cap. 1, 16a 15 und noch deutlicher C. 10, 20a 32 „weiss" und „gerecht", sofern sie im Satze die Prädicatsstelle einnehmen, zum ῥῆμα gerechnet werden). Die Nomina und Verba sind Zeichen (und zwar nach Aristoteles de interpret. C. 2 u. ö. conventionelle Zeichen) zunächst für Vorstellungen, mittelbar aber für das Reale, dem die Vorstellungen entsprechen; die Partikeln dagegen bezeichnen oder bedeuten nicht etwas, was an und für sich allein etwas Reales sein könnte, sondern bekunden Beziehungen und bewirken Verbindungen in der Rede, und eben hiervon entnimmt Aristoteles die betreffenden Definitionen. Die Art, wie Aristoteles Bindewort (σύνδεσμος) und Gliedwort (ἄρθρον) von einander unterscheidet, bleibt bei der Unsicherheit des uns überlieferten Textes ungewiss. Nach dem Zeugniss des Dionysius von Halikarnass hat Aristoteles (anderswo?) bloss ὄνομα, ῥῆμα und σύνδεσμος unterschieden. Nach der Zeit des Aristoteles ist die Unterscheidung der Wortarten zunächst von den Stoikern weiter geführt worden. Diese

unterschieden das Nomen proprium und appellativum (ὄνομα κύριον und προςηγορία), bezogen ἄρθρον auf den Artikel und andere Pronomina, und fanden später auch in dem Adverb (ἐπίῤῥημα) eine besondere Wortart; ferner wurde von Grammatikern (insbesondere alexandrinischen) von dem Nomen (ὄνομα), dem das Adjectiv (ἐπίθετον) zugerechnet blieb, das Pronomen (ἀντωνυμία) abgezweigt, ἄρθρον auf die Bedeutung Artikel eingeschränkt, das Particip (μετοχή) zwischen das Nomen und Verbum gestellt, und der σύνδεσμος in die Conjunction (σύνδεσμος im engeren Sinne) und die Präposition (πρόθεσις) zerlegt. Somit theilten die Grammatiker einige von den Classen, welche anfänglich von Philosophen in einem umfassenderen Sinne aufgestellt worden waren, auf Grund vollständigerer Durcharbeitung des empirisch gegebenen Sprachmaterials in verschiedene Gruppen, fassten den ihnen überlieferten Terminus in einem engeren Sinne zur Bezeichnung einer der kleineren Gruppen und bildeten neue Termini zur Bezeichnung der übrigen.

94) Der überlieferte Text kann richtig sein, sofern Aristoteles schon die Zusammenfassung einer muta mit einer semivocalis, z B. des g mit r, eine Sylbe nennt, dem Wortsinn von συλλαβή (Zusammenfassung) gemäss; freilich deckt sich dieser Begriff nicht mit den späteren.

95) Der Text ist hier im höchsten Maasse unsicher. Ein Satzglied ist, wie es scheint, mit geringenen Modificationen zweimal geschrieben und vielleicht sind andere verstellt worden. Die Uebersetzung sucht einen erträglichen Sinn herzustellen, so gut es angeht. Am besten scheinen noch die Beispiele zu leiten, die einerseits (um in unserer heutigen Terminologie zu reden) Conjunctionen, andererseits (wenn ἀμφὶ in dem handschriftlichen φμι gefunden wird) Präpositionen sind. Beide sind „unbedeutsame Lautgebilde“ in dem oben angegebenen Sinne. Einzelne „bedeutsame Worte“ werden miteinander, inssondere wird ein Verbum mit einem (in einem Objectsverhältniss zu ihm stehenden) Nomen und mehrere Nomina werden untereinander zu einem Gesammtausdruck verknüpft theils durch Flexionsformen, theils durch Präpositionen. Solche Verschmelzung bewirkt die Conjunction nicht, hindert sie aber auch nicht, da sie ja zwischen zusammengehörige Worte treten kann, ohne den Zusammenhang zu zerreissen (z. B. der Bruder aber meines Vaters); ihre Aufgabe ist, die Ordnung der Sätze oder Satzglieder zu bezeichnen am Anfang oder in der Mitte oder am Schluss, wie z. B. das „zwar“ einen (concessiven) Anfang bezeichnet, das „aber“ einen (adversativen) Fortgang des Gedankens, während die Conclusivpartikeln wie „also“, „folglich“ ein Ende des Gedankenganges bekunden; da die Conjunction zur Satzverbindung dient, so kann sie nicht einen Satz, mit dem der Gedankengang beginnt, eröffnen, sofern derselbe für sich betrachtet wird (es kann keine Rede passenderweise mit „und“ oder „denn“ beginnen, es müsste denn der Ausdruck ein elliptischer sein); wenn ein „zwar“, „allerdings“ etc.

mit dem Anfangsgliede verbunden auftritt, so geschieht dies im Vorblick auf einen Satz oder Satztheil, der sich anschliessen soll. Nun scheint hier Aristoteles die Conjunction Bindewort (σύνδεσμος), die Präposition Gliedwort (ἄρθρον, was später „Artikel“ heisst) zu nennen. Die Definitiou des ἄρθρον kann denkbarerweise auch auf den Artikel z. B. in einer solchen Verbindung, wie οὗτος ὁ ἀνὴρ mitbezogen werden, in welchem letzteren Sinne in der von einem Zeitgenossen des Aristoteles verfassten Rhet. ad Alexandrum (1435ᵇ 11) von den ἄρθρα geredet wird, und diese Zusammenstellung könnte vielleicht einer Stelle des Priscian zur Erläuterung dienen, wonach die ältesten Stoiker Correlativpronomina zusammen mit den Präpositionen Artikel genannt haben sollen (inter articulos ponebant). Doch ist das hier über die Aristotelische Unterscheidung zwischen σύνδεσμος und ἄρθρον Vermuthete sehr unsicher. Vielleicht könnte eine Textesconstitution ansprechender erscheinen, wonach zu den Bindeworten (σύνδεσμοι) die Präpositionen, da sie Verknüpfung von Worten oder Satztheilen zu Einem Gedanken ausdrücken, mit gerechnet werden; es würde dabei jedoch schwerlich noch eine klare Abgrenzung des ἄρθρον hervortreten; ἄρθρον aber als ein Einschiebsel Späterer zu betrachten und auszuwerfen, wäre ein gewagtes Verfahren, welches doch zu keiner wirklich befriedigenden Gestaltung des Textes führt.

96) Wortverbindung (λόγος) gebraucht Aristoteles hier in einem sehr weiten Sinne, so dass es sowohl das kleinste Gefüge aus „bedeutsamen“ Worten, als auch das grösste bezeichnet; vorzugsweise bedeutet λόγος den Satz. In der Definition eines substantivischen Begriffs (z. B. Mensch) ist das, wodurch definirt wird (das definiens) ohne Verb (z. B. sinnlich-vernünftiges Wesen) und in der Definition eines jeden Begriffs ohne Verbum finitum.

97) Diese Beispiele sind aus Homer entnommen, das erste aus Od. I, 185, und XXIV, 308, das andere aus Ilias II, 272. Uebrigens kann der allgemeine Ausdruck statt des speciellen stets im eigentlichen Sinne gebraucht werden, da ja im Besondern das Allgemeine liegt.

98) Woher diese Beispiele entnommen seien, ist ungewiss. „Das Leben wegschneidend“ wäre immer noch nicht der genaue, sondern ein abbreviatorischer Ausdruck etwa für „das Haupt wegschneidend das Leben nehmend“. Was in dem zweiten Beispiel das Object zu „wegschneidend“ sei, ist ungewiss; es muss ein solches sein, welches ein Object zu schöpfen oder herausziehen im eigentlichen Sinne dieses Wortes sein kann; vielleicht genügt die Beziehung auf Ilias V, 292 (welchen Vers Vahlen mit diesem Beispiel zusammenstellt). Bleiben uns aber auch die Beziehungen unklar, so ist doch die Natur der Uebertragung von einer Art des Wegnehmens auf die andere deutlich.

99) Diese letztere Metapher hat nach der Angabe des Athenäus der Dithyrambendichter Timotheus gebraucht. Bei der schildähnlichen Gestalt des Bechers lag sie dem Griechen nicht fern.

100) Bei Homer Ilias I, 11 steht der letztere Ausdruck; der erstere ist nicht nachweisbar.

101) Diese letzteren Worte, welche die Entstehung des Sehens betreffen, gehören dem Naturphilosophen Empedokles an; *ὄψ* ist eine Verkürzung von *ὄψις*. Die übrigen Beispiele sind Homerische.

102) Bei Homer, Ilias V, 393. Das Beispiel ist auffällig, sofern ja nur eine Erweiterung vorliegt.

103) Es ist nicht glaublich, dass der Nämliche, der in der letzten Zeile dieses Abschnitts auf *ν* und auf *ς* ausgehende Neutra erwähnt, wenige Zeilen vorher alle auf *ν* und *ϱ* und *ς* ausgehenden Worte für Masculina erklärt habe, ebensowenig, dass er die zahlreichen auf *ς* endenden Worte, welche Feminina sind, übersehen habe. Weit eher lässt sich annehmen, dass *ἄρρενα μὲν ὅσα* aus *ὅσα μὲν ἄρρενα* oder aus *ἄρρενα μὲν ὅσα ἐστὶν* verschrieben sei, so dass der Sinn der richtige wäre: alle, welche männlich sind, enden auf *ν* oder *ϱ* oder *ς* (nebst *ψ* und *ξ*, da das *ζ*, welches Metaph. XIV, 6 mitgenannt wird, hier nicht in Betracht kommt; es enden ja keine Substantive auf *ζ* und dieses scheint auch nicht wie *ds* gesprochen worden zu sein, vergl. Metaph. I, 9). Dagegen muss im Folgenden die Construction bestehen bleiben: weiblich sind die auf *η* und *ω* (wenigstens weitaus die meisten der) auf das verlängerte (d. h. als Zeichen für das lange *α* gebrauchte) *α* endenden; nicht alle Feminina enden ja auf einen dieser Vocale, sondern manche consonantisch. Ebendarum ist der nächstfolgende Satz sachlich falsch; richtig wäre nur die Behauptung, die Zahl der Buchstaben, auf welche die Masculina, und der Vocale, auf welche die Feminina ausgehen, sei die gleiche, so dass vielleicht der Ausfall einiger Worte (nämlich *τῶν φωνηέντων εἰς ὅσα*) anzunehmen ist. Ebenso ist die (schon in der Aldinischen Ausgabe vollzogene) Ergänzung der fünf auf *υ* endenden Substantiva und am Schluss des Capitels die (Morel'sche) Ergänzung von *α* und *ϱ* naheliegend. Ob freilich hiermit durchgängig das von Aristoteles Niedergeschriebene richtig hergestellt sei, bleibt doch sehr zweifelhaft.

104) Kleophon ist schon oben (Cap. 2) erwähnt worden. Sthenelus war ein Tragiker, den Aristophanes verspottet hat.

105) Die Lösung dieses Räthsels ist: der Schröpfkopf.

106) Wir kennen nicht den Zusammenhang, in welchem die (absichtlich schlechten) Verse, die Aristoteles hier anführt, gestanden haben mögen; auch ist die Lesart unsicher. Nur soviel ist klar, dass es sich um Herstellung von (hexametrischen) Versen aus beliebiger Prosa durch willkürliche Dehnung von Sylben handelt.

107) Der Grund liegt nicht bloss in dem Gewohnten oder Ungewohnten des Ausdrucks, sondern zumeist in der Verschiedenheit der Vorstellungen und Gefühle, die sich, sei es in volleren oder geringerer Bewusstseinsstärke, mit der Hauptvorstellung bei dem Gebrauch der verschiedenen Ausdrücke associiren. Der gewöhnliche Ausdruck erweckt die wenigsten Nebenvorstellungen,

und diese sind von der gewöhnlichsten Art, wie z. B. „essen“ oder „aufessen“ nur an Alltägliches erinnert. Wird statt dessen eingesetzt „Frass“ („dem Geschwür dient das Fleisch des Fusses zum Frass“), so wird die Nebenvorstellung der Bestie erweckt, die wir als eine rohe feindliche Gewalt hassen und verabscheuen; wird eingesetzt „Schmaus“, so entsteht die Nebenvorstellung des behaglichen Genusses, woran wir Theil haben möchten; wird eingesetzt „schwelgt“, so entsteht die Nebenvorstellung des Uebermaasses, der auf einem Uebermuth beruht, gegen den der Ingrimm des Geschädigten sich richtet. Aristoteles tadelt das „isst“ (ἐσθίει) des Aeschylus als vulgär; vielleicht jedoch lässt dasselbe eine ästhetische Rechtfertigung zu, sofern eben das Alltägliche und Unablässige dessen, was doch nicht etwas Normales, sondern etwas höchst Schmerzhaftes und Schädigendes ist, die Grausamkeit des Uebels recht in's Bewusstsein treten lässt, und zwar vielleicht bestimmter, als steigernde Ausdrücke, die doch immer mehr die momentane Grösse des Uebels bezeichnen. — In dem Verse, den Homer (Od. IX, 515) den Polyphem in Bezug auf Odysseus sprechen lässt, tritt bei dem Gebrauch der ungewöhnlichen Ausdrücke weit bestimmter und unmittelbarer in's Bewusstsein, dass der Maassstab für Grösse und Kraft eben der cyclopische ist, und wir brauchen nicht erst eigens durch Reflexion die bei dem Gebrauch der gewöhnlichen Ausdrücke unwillkürlich mit auftauchende Vorstellung eines unter dem Mittelmaass Bleibenden als ungehörig zu erkennen und zu beseitigen, so dass der ästhetische Genuss von vorn herein ein ungetrübter ist. — Aehnliches gilt in Bezug auf die übrigen Beispiele (aus Od. XX, 259; Il. XVII, 265). — Ueber Ariphrades ist nichts Näheres bekannt.

108) Mit der Erörterung des sprachlichen Ausdrucks (der λέξις) und Aufstellung der hinsichtlich desselben geltenden Regeln ist die Lehre von den in Cap. 6 angegebenen Theilen der Tragödie zu Ende geführt, soweit Aristoteles überhaupt davon handeln will; denn die Theorie des Musikalischen und der theatralischen Darstellung für das Auge will er ja nicht in seiner „Poetik“ geben. Wollte Aristoteles der Lehre von den Bestandtheilen, welche der Tragödie zukommen, sofern sie eine bestimmte Art nachbildender (künstlerischer) Darstellung (ποιά τις μίμησις, s. o. Cap. 6) ist, eine Lehre von „quantitativen“ (oder vielmehr successiven) Tragödientheilen beifügen, so war dazu nicht zwischen Cap. 11 und 13, sondern hier der Ort, und Cap. 12 würde daher (wie Leop. Schmidt vorschlägt) hierher zu stellen sein, wenn es nicht vielmehr für ein fremdes Einschiebsel gehalten werden müsste (s. oben). Es könnte ferner denkbarer Weise der Lehre von den Bestandtheilen (μέρη) der Tragödie hier eine Specialbetrachtung der Arten (εἴδη) derselben gefolgt sein, insbesondere die in Cap. 4 als nicht dorthin gehörig abgewiesene Untersuchung geführt worden sein, ob die Tragödie, nachdem sie alles, was ihr als Tragödie wesentlich ist, erlangt hat, auch bereits in ihren einzelnen Arten (hinsichtlich der specifischen Eigenthümlichkeiten

einer jeden derselben) zur Vollendung gelangt sei, oder ob sie in diesem Betracht noch der Fortentwickelung bedürfe; es scheint aber nicht, dass Aristoteles eine derartige Untersuchung hier geführt habe, die dann aus den Handschriften ausgefallen wäre; was er über die Arten der Tragödie zu sagen hatte, findet sich in Cap. 18 im Anschluss an die Lehre von der Fabel und ihren Arten vor, und dies bekundet nicht die Annahme, dass die Vollreife der Entwickelung in der Zukunft liege. — Dass eine Umstellung von Cap. 17 und 18 (nach Cap. 22) nicht indicirt sei, ist oben (Anm. 80) bemerkt worden.

109) Nämlich in Cap. 8. — Homer, sagt Aristoteles, beweist sich als der trefflichste Dichter dadurch, dass er nicht nur den gröberen, sondern auch den versteckteren Fehler zu vermeiden gewusst hat. Mit der blossen Einheit der Person oder der Einheit der Zeit begnügt sich nur ein im Uebrigen vielleicht begabter, aber doch das wesentlichste Gesetz der Dichtung verkennender Dichter; dieses Gesetz finden und ihm genügen, ohne dass ein Anderer es gelehrt hat, zeugt schon von Genialität; und es wäre daher schon etwas Grosses gewesen, wenn Homer auch nur dies geleistet hätte, eine Dichtung zu liefern, welche nicht alles aufnahm, was dem Achill oder Agamemnon begegnet ist, sondern die in sich geschlossene Handlung des trojanischen Krieges darstellte; bei der Befriedigung der wesentlichsten Anforderung wäre ein geringerer Fehler, wie Unübersichtlichkeit oder allzuhäufiger Situationswechsel, verzeihlich gewesen; aber Homer hat auch diesen Fehler zu vermeiden gewusst, indem er nicht die Gesammthandlung der Griechen vor Troja, sondern eine minder umfangreiche einheitliche Handlung zum Object seiner Dichtung in der „Ilias" machte (und das Analoge gilt in Bezug auf die „Odyssee").

110) Der „Schiffskatalog" ist vielleicht nicht ein ursprünglich Homerisches, sondern nach-Homerisches oder ein umgebildetes vor-Homerisches Gedicht. Das „cyprische Gedicht" ist ein nach der Heimath seines Verfassers, des Cypriers Stasinos (im achten Jahrh. v. Chr.), benanntes Epos, welches die Begebenheiten von der Hochzeit des Peleus bis zum Anfang der homerischen „Ilias" erzählte. Die „kleine Ilias", als deren Verfasser Lesches aus Lesbos (im siebenten Jahrh. v. Chr.) genannt wird, behandelte die Begebenheiten, welche auf die in der „Ilias" dargestellten gefolgt sind, bis zur Zerstörung Troja's und zum Antritt der Heimfahrt.

111) Den ganzen Erzählungsinhalt der Ilias zu Einer Tragödie zu verarbeiten, hat Aristoteles im 18. Capitel für etwas Absurdes erklärt; er kann also hier nur meinen, dass aus der Haupthandlung der Ilias, mit Weglassung der Episoden, sich Eine Tragödie bilden lasse oder etwa zwei, und ebenso aus der der Odyssee. Diejenigen Epen dagegen, die eine „vieltheilige Handlung" als solche zu ihrem Object machen und nicht Einer Haupthandlung alles Uebrige bloss episodisch einfügen, lassen sich in viele Theile zerlegen, welche einzeln den Stoff zu einer Tragödie ergeben, wie die „kleine Ilias" mindestens zu acht, und falls solches mit-

gerechnet wird, was in ihr vielleicht nur flüchtiger berührt war, zu noch mehr als acht Tragödien Stoff liefert. Aristoteles bezeichnet hier als Tragödienstoffe den Streit zwischen Odysseus und Ajax um die Waffen des Achill, die Herholung des Philoktet aus Lemnos nach Troja, die Herholung des Neoptolemos (des Sohnes des Achilleus) aus Skyros, die Erlegung des Eurypylos (des Sohnes des Telephos) durch Neoptolemos, die Spionage des als Bettler verkleideten Odysseus in Troja, das Verhalten der lakedämonischen Dienerinnen der Helena, wahrscheinlich bei dem Raube des Palladiums, die Zerstörung Troja's, die Rückfahrt der Griechen, und zusätzlich die (uns besonders aus Vergil bekannte) Verleitung der Troer durch Sinon zum Hineinziehen des hölzernen Rosses in ihre Stadt, und das Geschick der Troerinnen nach dem Falle der Stadt (oder: die Zerstörung Troja's im Ganzen und in den drei darauf bezüglichen Hauptmomenten: verstellte Rückfahrt, Sinon's List und Misshandlung der Besiegten). Die wirkliche Benutzung der meisten dieser Stoffe durch attische Tragiker ist nachweisbar. Den Streit um die Waffen hat Sophokles in der uns erhaltenen Tragödie „Ajas" dargestellt; das gleiche Thema ist auch von Aeschylus, dem jüngeren Astydamas und Theodektes behandelt worden; die Abholung des Philoktet durch Sophokles in der erhaltenen Tragödie „Philoktet", aber auch durch Aeschylus, Euripides und Andere, die des Neoptolemos durch Nikomachus, einen Zeitgenossen des Euripides, vielleicht auch durch Sophokles und Andere; „Lakonerinnen" hat Sophokles gedichtet, eine „Zerstörung Iliums" Nikomachus, Kleophon u. A., einen „Sinon" Sophokles, „Troerinnen" Euripides und den gleichen Stoff betreffen noch andere Dichtungen.

112) Am Schluss von Cap. 7.

113) Drei ernste Tragödien und ein heiteres Satyrspiel wurden an demselben Tage aufgeführt; Aeschylus pflegte ein aus drei zusammengehörigen Tragödien bestehendes Ganzes, die tragische Trilogie, zu dichten (oder die Tetralogie, sofern das Satyrdrama hinzugerechnet wird); später aber wurden (insbesondere bereits durch Sophokles) die einzelnen Tragödien verselbständigt, und Aristoteles nimmt auf die Trilogie überhaupt gar keine Rücksicht mehr, sondern betrachtet durchweg nur die Einzeltragödien (Cap. 18, 1456ª 17 erwähnt er freilich die Aeschyleische Zerlegung des Niobe-Mythus, jedoch auch dort nicht die Trilogie als solche); er redet hier von einer Zusammenstellung von Tragödien, welche kein inneres Band voraussetzt. Die Darstellung der Tragödien scheint bald nach dem Anfang des Tages begonnen zu haben; in den späteren Nachmittagsstunden, nach dem Mittagsmahl, scheint eine Komödie gefolgt zu sein. Die von den verschiedenen Dichtern verfassten Stücke rangen mit einander um den Preis. Litterarisch gemessen, würden drei Tragödien, wenn sie zusammen in runder Zahl etwa 5000 Verse haben, ungefähr der halben Länge der Odyssee oder einem Drittel der Länge der Ilias gleichkommen. Diese „alten Epen" haben nach Aristoteles

das äusserste Maass der Länge, womit die Uebersichtlichkeit kaum noch vereinbar ist; leichter und sicherer wird diese gewahrt werden und dabei doch für die Darstellung der erforderlichen Fülle von Begebenheiten Raum sein, wenn das Epos das angegebene geringere Maass einhält.

114) Die sogenannte „Einheit des Ortes", die neben der Einheit der Zeit und der Handlung als Aristotelisches Gesetz für die Tragödie besonders von französischen Aesthetikern betrachtet worden ist, reducirt sich hiernach auf die jedesmalige Einheit des Ortes in jedem einzelnen Zeitabschnitt; dass aber der Ort während der ganzen tragischen Handlung der nämliche bleiben müsse, sagt Aristoteles keineswegs, sondern diese Einheit wurde nur durch ein Missverständniss als eine von ihm aufgestellte Anforderung betrachtet.

115) Bei Homer, Ilias XXII, 205.

116) Aristoteles charakterisirt ein falsches Schliessen von Wirkung auf Ursache, worauf insbesondere auch die sogenannten „ätiologischen Mythen" beruhen. Etwas empirisch Gegebenes, vielleicht Auffallendes (B) ist wirklich; als Ursache desselben wird etwas Anderes (A) hinzuphantasirt, welches in der That unwirklich, ja unmöglich ist, aber, wenn es wirklich wäre, das Gegebene (B) zur (nothwendigen oder doch irgendwie wahrscheinlichen) Folge haben würde; so wird glaubhaft, dass das Hinzuphantasirte (A) wirklich sei. Ein Felsstück hat einen Einschnitt in Hufeisenform; wäre ein colossales Pferd einstmals darauf hingesprungen, so möchte sein Huf einen derartigen Einschnitt als Spur zurückgelassen haben; uns bekundet sich augenfällig die Wirklichkeit des Einschnitts; also wird durch einen Fehlschuss de consequente ad antecedens (παρὰ τὸ ἑπόμενον, de sophist. elenchis 167^b 1—8) diese Rossfabel glaubhaft. Die Form des Fehlers ist die nämliche, wie wenn Jemand, der im Besitz von Effecten eines Gemordeten gefunden wird, sofort für den Mörder gilt: der Raubmörder nimmt die Effecten an sich; wer also die Effecten hat, ist (anscheinend) der Raubmörder. Das Aristotelische Beispiel ist aus Odyssee XIX, 164—260 entnommen. Wer mit Odysseus Verkehr gehabt hat, muss seine Kleidung kennen; also hat (anscheinend) Jemand, der seine Kleidung kennt, mit ihm Verkehr gehabt.

117) Die Anspielungen gehen auf den „König Oedipus" des Sophokles (V. 112 ff., 729 f., vgl. oben Anm. 72), auf die „Elektra" des Sophokles (V. 680 ff.), auf den „Telephos" des Aeschylus (oder auf das gleichnamige Drama des Sophokles), worin angenommen wird, dass Telephos den Weg von Tegea nach Mysien, um hier von einer Blutschuld gereinigt zu werden, zurückgelegt habe, ohne ein Wort zu reden, und auf Odyssee XIII, 70—125. Die Tragödien werden in diesem Zusammenhang, wo über das dem Epos Eigenthümliche gehandelt wird, nur vergleichsweise erwähnt, auf Grund des Gedankens, dass das Vernunftwidrige (vernunftgemäss nicht Anzunehmende, Unnatürliche) eher noch in

dem Epos, als in der Tragödie, eine Stelle finden dürfe, jedenfalls aber von der Haupthandlung selbst fern gehalten, dass es möglichst glaubhaft gemacht und durch die Kunst der Darstellung gleichsam verdeckt werden müsse, dass überhaupt unter den möglichen Weisen der Erscheinung des Vernunftwidrigen nicht die weniger vernunftmässige, sondern die vernunftgemässere den Vorzug verdiene.

118) Vgl. den Schluss von Cap. 9, dann in Cap. 14 und 16 die Basirung von Vorschriften über das affecterregende Leiden und über die Erkennungen auf die Erzielung des Ergreifenden (ἐκπληκτικόν), auch in Cap. 24 die Stellen über das Wunderbare. Die „Verfolgung des Hektor" ist die oben erwähnte Scene in der Ilias, wobei Aristoteles undenkbar findet, dass die griechischen Krieger auf Achill's Zuwinken hin sich des Angriffs auf Hektor enthalten haben.

119) Der wesentlichste Unterschied zwischen dem Kunststyle des Sophokles und des Euripides ist hiermit auf das Treffendste bezeichnet: Euripides zeichnet Charaktere, die der gemeinen Wirklichkeit näher bleiben, Sophokles solche, die sich durch Reinheit und Adel der Gesinnung entschiedener über das Gewöhnliche erheben; mit anderen Worten: Sophokles dichtet mehr idealistisch, Euripides mehr realistisch. (Dieser Unterschied ist nicht mit dem des Charakteristischen und des Insignificanten zu verwechseln.)

120) Xenophanes aus Kolophon, der im sechsten Jahrhundert vor Chr. lebte und sich in seinem höheren Lebensalter meist zu Elea (Velia) in Unteritalien aufhielt, lehrte die Einheit und Geistigkeit Gottes und bekämpfte den anthropomorphischen und anthropopathischen Polytheismus. „Alles", sagt er, „haben Homer und Hesiod den Göttern zugeschrieben, was bei den Menschen für Schmach und Schande gilt: Diebstahl, Ehebruch und gegenseitigen Betrug". Aristoteles stimmt ihm, wenn schon nur mit einem „Vielleicht", darin bei, dass den Göttergeschichten sowohl die Wirklichkeit, als auch die (sittliche) Idealität fehle (das ἀληθὲς und das βέλτιον); dennoch gesteht er den Dichtern die Anwendung der Mythologie zu, weil eben die Sage festen Bestand gewonnen hat. (Aesthetische Idealität von der sittlichen Idealität zu sondern, ist nicht ein aristotelischer und antiker, sondern wesentlich erst ein moderner Gedanke. Aber Aristoteles theilt doch nicht den Xenophaneisch-Platonischen Rigorismus.)

121) Ilias X, 152 f. Die Lanzen hatten an ihrem unteren Ende eine Spitze (den Sauroter, Lanzenschuh), womit sie aufrecht in die Erde gestellt wurden, während die Krieger schliefen; der Brauch war bequem, aber nicht zweckmässig, weil leicht eine Lanze umfiel und Verwirrung anrichtete.

122) Ilias I, 50. — Die Meinungen, welche Aristoteles hier über die Deutung verschiedener Stellen bei Homer äussert, bekunden die Kindheitsstufe der Interpretationskunst; die Entgegnungen auf den von Zoilus u. A. gegen homerische Stellen aus-

gesprochenen Tadel haben mitunter etwas Gesuchtes; sie treffen nur in einigen Fällen das Richtige. Das Einzelne ist mehr für die Erklärung des Homer, als für die Theorie der Dichtkunst von Interesse. Am werthvollsten ist die allgemeine Forderung, nicht chikanirend, sondern in den Gedankenzusammenhang eingehend zu interpretiren.

123) Ilias X, 316, von dem tüchtigen Läufer Dolon.

124) Ilias IX, 203.

125) Ilias X, 1 ff., wo Aristoteles *πάντες* gelesen zu haben scheint.

126) Ilias XVIII, 480; Odyssee V, 275. Das Gestirn „der (grosse) Bär" (die „Bärin") geht nie unter, mit ihm freilich auch die anderen Sterne nicht, welche eine gleich geringe Entfernung vom nördlichen Pole haben; aber diese sind alle weit weniger bekannt, als jenes Gestirn.

127) Ilias II, 15, wo jetzt gelesen wird: *Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται*, vergl. Arist. de sophist. elenchis c. 4, 166[b] 7, wonach es sich um eine verschiedene Accentuirung handelt, die den Indicativ oder Infinitiv ergiebt; der Anstoss wurde genommen an der unerfüllten Zusage, die Zeus dem Agamemnon durch den Traum ertheilen lässt (Plato de rep. II, 383[a]); dieser Anstoss besteht freilich in der That mit gleicher Kraft bei der einen, wie bei der andern Redewendung.

128) Ilias XXIII, 328 hat hiernach Hippias von Thasos das ihm überlieferte *οὗ* richtig in *οὐ* verbessert. Vgl. de sophist. elenchis c. 4, 166[b] 5.

129) In diesen Versen des Naturphilosophen Empedokles kann ein Missverständniss durch eine falsche Beziehung des „früher" (*πρὶν*) entstehen; dasselbe ist durch „Trennung" der irrigen Verbindung und durch richtige Beziehung zu heben.

130) Ilias X, 252. Die Beziehung auf die nachfolgenden Worte *τῶν δύο μοιράων* ist mehrdeutig.

131) Ilias XX, 234.

132) Ilias XXI, 592.

133) Ilias XX, 272.

134) Möglicherweise Glaukon von Rhegium, der Verfasser einer Schrift „über die alten Dichter und Musiker".

135) Den Vater der Penelope. Unter den „Kephalleniern" sind wohl die Bewohner von Ithaka mit zu verstehen.

136) Der schon oben (Cap. 6) erwähnte Maler, von dem dort gesagt wurde, dass er, im Unterschied von Polygnot, seinen Gebilden keinen rechten Charakter zu geben wisse. Dass er aber doch, wie von Polygnot in Cap. 2 das Gleiche bezeugt wird, dieselben zur Idealität erhob, erreichte er durch Vereinigung der in der Wirklichkeit an verschiedene Objecte vertheilten Schönheiten zu einem Gesammtgebilde, wobei freilich die im Vergleich mit einem jeden einzelnen Objecte vollere Schönheit des Gemäldes nur auf Kosten der Einheitlichkeit des Charakters erzielt werden konnte; dem Polygnot dagegen gelang die idealische Gestaltung bestimmter Charaktere.

137) Die unmotivirte Charakterschlechtigkeit des Menelaos in der Euripideischen Tragödie „Orestes" ist schon in Cap. 15 erwähnt worden. Das Auftreten des Aegeus in der „Medea" des Euripides (oder vielleicht auch in der Tragödie „Aegeus") scheint dem Aristoteles das Maass des Wahrscheinlichen oder vernunftgemäss Denkbaren zu überschreiten.

138) Die Beziehung der fünf Anschuldigungs- und der zwölf Rechtfertigungsweisen auf die einzelnen in diesem Capitel vorgetragenen Sätze ist nicht sehr klar. Der in der Recapitulation der Anschuldigungen zuletzt erwähnte Fehler scheint auf das Verhältniss des Dargestellten zu den Zwecken der Dichtkunst selbst bezogen werden zu müssen. Das „Unmögliche" ist das, was den Naturgesetzen oder technischen Regeln gemäss nicht sein kann. Das „Vernunftwidrige" (ἄλογον) würde, im absoluten Sinne genommen, mit dem Unmöglichen übereinkommen; denn was nach den Gesetzen der Wirklichkeit nicht sein kann, das lässt sich vernunftgemäss nicht als etwas Seiendes denken, und was sich vernunftgemäss nicht denken lässt, kann nicht sein; Aristoteles aber hat das Vernunftwidrige im relativen Sinne im Auge, das, was dem gewöhnlichen Lauf der Dinge und daher den vernunftgemäss als gültig vorauszusetzenden Gesetzen der Wahrscheinlichkeit widerstreitet. In dem an sich Schlechten (φαῦλον), das in der Dichtung gerechtfertigt ist, sofern es den Personen und Verhältnissen entspricht, wie auch in der Bosheit (μοχθηρία oder πονηρία) liegt das „Schädliche" (βλαβερόν). Das (anscheinend) „mit einem Widerspruch Behaftete" (ὑπεναντίον) wird in gleichem Sinne in der Exposition erwähnt, wie in der Recapitulation. Die Rechtfertigungen (oder mindestens Entschuldigungen) sind: 1. Der Kunstzweck erforderte die Mitaufnahme eines naturgesetzlich oder technisch Unmöglichen. 2. Der Fehler ist nur accidentiell. 3. Das Dargestellte ist zwar nicht wirklich, oder nicht möglich, aber das Bessere (Idealische). 4. Dasselbe ist zwar weder wirklich, noch idealisch, oder es ist unwahrscheinlich (vernunftgemässen Voraussetzungen widerstreitend), aber es entspricht der Sage. 5. Dasselbe ist zwar nicht das Bessere, aber es entspricht der Wirklichkeit. 6. Dasselbe ist zwar, für sich betrachtet, nicht gut, aber doch den Personen und Verhältnissen angemessen. 7. Die richtige Würdigung des sprachlichen Ausdrucks hebt den Einwurf (es ist ein Archaismus oder Provinzialismus anzunehmen, oder eine Metapher, oder eine andere Aussprache hinsichtlich des Accentes und des Spiritus und demgemäss ein anderer Wortsinn, als bei dem Einwurf vorausgesetzt wurde, oder die Worte sind anders zu verbinden und zu trennen, oder es ist, wo eine Amphibolie vorliegt, irgendwie anders zu construiren, oder der Sprachgebrauch ist ein anderer, als der vorausgesetzte, oder der Zusammenhang nöthigt, wo ein Wort mehrere Bedeutungen hat, eine andere, als vorausgesetzt wurde, anzunehmen, oder eine irrthümliche Ueberlieferung der Worte und die daran geknüpfte irrige Auffassung ist zu berichtigen). 8. Das Dargestellte ist,

wenn schon unmöglich, doch glaubhaft, und der Dichter muss das glaubhafte Unmögliche dem unglaubhaften Möglichen vorziehen. 9. Unter Umständen ist das sonst Vernunftwidrige doch vernunftgemäss und das Unwahrscheinliche wirklich. 10. Der anscheinende Widerspruch besteht nicht, weil nicht das Nämliche bejahend und verneinend gesagt worden ist. 11. Derselbe besteht nicht, weil es nicht in Bezug auf das Nämliche gesagt worden ist. 12. Derselbe besteht nicht, weil es nicht in gleichem Sinne gesagt worden ist. — Uebrigens lässt sich auch annehmen, dass Aristoteles die auf den sprachlichen Ausdruck gegründeten Lösungen einzeln gezählt habe; die Zwölfzahl ergiebt sich dann freilich nur, wenn mehreren von den obigen Nummern durch eine (nicht von Härten freie) Reduction auf andere die selbständige Geltung entzogen, insbesondere die Lösung von Widersprüchen mit der Lösung in Hinsicht auf den sprachlichen Ausdruck identificirt wird.

139) Mynniskus trat besonders in Tragödien des Aeschylus auf; Kallippides war ein beträchtlich jüngerer Zeitgenosse desselben. Ueber den Schauspieler Pindarus ist nichts Näheres bekannt.

140) Auch über den Rhapsoden Sosistratus und den Sänger Mnasitheus lässt sich nichts Näheres angeben.

141) Die Tragödie hat nämlich, wie das Epos, Handlung, Charaktere, Gedankenbildung und sprachlichen Ausdruck, den letzteren in metrischer Form, und auch alle die Specificationen dieser Bestandtheile, welche im Epos vorkommen, können wiederum bei der Tragödie vorkommen, was im Uebrigen sofort einleuchtet, nur von dem Metrum bezweifelt werden könnte, aber doch auch von diesem gilt, da der Hexameter (das Metrum des Epos) in der Tragödie zwar selten angewendet wird, aber immerhin auch in ihr anwendbar ist.

142) Es ist nicht unwesentlich, dass Aristoteles hier die Aufführung miterwähnt. Bei der Widerlegung der Angriffe auf die Tragödie reichte es zu, die Aufführung als einen nicht nothwendigen Bestandtheil zu bezeichnen; hier aber, bei der Begründung des Vorzugs der Tragödie vor dem Epos, musste auch der positive Werth der Aufführung für sinnfällige Deutlichkeit bezeichnet werden. Implicite liegt dies zwar schon in der vorangehenden Erwähnung des durch die Darstellung für Auge und Ohr ganz offenbar bereiteten Genusses, sofern dieser Genuss gerade besonders an die volle sinnfällige Deutlichkeit geknüpft ist; aber es durfte doch auch die ausdrückliche Anerkennung dieses letzteren Vorzugs und des Antheils der Aufführung an demselben nicht fehlen.

143) Die gedrängtere Darstellung, die dadurch möglich wird, dass in der Dichtung handelnde Personen auftreten, ist ein Vorzug der Tragödie. Hiermit steht nicht im Widerspruch, dass die epische Breite, sofern sie auf der grösseren Stofffülle beruht, etwas Angenehmes hat (was in Cap. 24 gesagt worden ist); aber

die Freude an der Stofffülle wird nur durch den Verzicht auf die strenge Einheit der Dichtung möglich und steht daher der Freude an der concentrirten tragischen Darstellung entschieden nach.

144) Die Kunstaufgabe ist das, was das betreffende Kunstwerk als solches zu leisten hat, im Unterschied von ausserwesentlichen Zuthaten; an die Erfüllung der eigentlichen Kunstaufgabe knüpft sich die dem Kunstwerk wesentliche, von ihm als solchem zu erwartende Lust. Die wesentliche Aufgabe der Tragödie ist die in der Definition (Cap. 6) bezeichnete: die Tragödie soll eine einheitliche Handlung nachbilden, und zwar eine solche, an die sich Furcht und Mitleid knüpft, nicht in erzählender Form, sondern mittels handelnd auftretender Personen; das Epos theilt mit ihr im Uebrigen die gleiche Aufgabe, löst dieselbe aber in erzählender Form. Nun kann Aristoteles bei den Worten „und dazu noch in der Erfüllung der Kunstaufgabe“ (*καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ*) von der Gesammtaufgabe nur noch dasjenige im Auge haben, was noch nicht bereits erwähnt worden ist; dies ist aber der Furcht und Mitleid erregende Charakter der Darstellung, und dass Aristoteles diesen wirklich im Auge habe, wird durch die Stelle in Cap. 13 bestätigt, wo die Tragödie, die so componirt ist, dass Furcht und Mitleid am entschiedensten angeregt werden, die nach den Anforderungen der Kunstlehre schönste (*ἡ κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία*) heisst, und Euripides um eben dieser Compositionsweise willen gelobt wird. Nach Aristoteles theilt das Epos mit der Tragödie diese Aufgabe; aber die Tragödie vermag dieselbe wirksamer zu lösen. Dass das Epos Begebenheiten von der gleichen (Furcht und Mitleid erregenden) Art, wie die Tragödie, darzustellen habe, sagt Aristoteles in den auf uns gekommenen Partien der Poetik zwar nicht ausdrücklich; aber er setzt es überall voraus, da er ja in Cap. 13 ff. die Belege für seine Lehre von den Bedingungen der besten Lösung dieser Aufgabe unterschiedslos aus der epischen, wie aus der tragischen Dichtung entnimmt und in Cap. 24 das Epos in eben diesem Sinne ganz mit der Tragödie parallelisirt. Die Worte aber an der vorliegenden Stelle in Cap. 26, dass das Epos und die Tragödie beide die „angegebene“ Lust bereiten müssen, scheinen auch eine ausdrückliche Aussage über die Identität der epischen Aufgabe mit der tragischen in Hinsicht des Furcht und Mitleid erregenden Charakters der darzustellenden Begebenheiten vorauszusetzen, und die Behauptung, dass die Tragödie in der Erreichung dieses gemeinsamen Zweckes doch einen Vorzug habe, scheint gleichfalls eine Ausführung vorauszusetzen, die sich nicht erhalten hat. Als der wahrscheinliche Ort dieser Ausführung liesse sich die Lehre von der Katharsis denken; doch liegt auch die Vermuthung nahe, dass in Cap. 13 Derartiges ausgefallen sei, nämlich vor oder in dem letzten Satze desselben, wo, wie schon oben (Anm. 59) bemerkt wurde, die Beziehung der Worte: „diese Lust ist mehr der Komödie eigen“ nicht genügend klar ist; denn es ging nicht die Erwähnung des rein glücklichen, sondern des zweifachen Ausgangs

voran. Nun lässt sich zwar der Ausdruck dort als elliptisch fassen und der Gedanke so ergänzen, dass die Deutung anscheinend befriedigt, aber weit angemessener wäre doch eine Ausführung, worin die Stufenordnung von dem rein unglücklichen Ausgang zu dem zweifachen und von diesem zu dem rein glücklichen genauer entwickelt würde, und es wäre sehr möglich, dass Aristoteles dort den zweifachen Ausgang, bei welchem wir wohl auch noch Furcht und Mitleid empfinden, z. B. um Odysseus, aber doch weit weniger, als bei einem rein unglücklichen Ausgang, z. B. um Oedipus, für eher in dem Epos, als in der Tragödie, zulässig, vielleicht auch das Epos überhaupt zur Charakterzeichnung, die Tragödie zur kräftigen Erregung der Affecte Furcht und Mitleid für geeigneter erklärt hätte, um endlich den rein glücklichen Ausgang der Komödie zuzuweisen. Unter dieser Voraussetzung scheint sich die vorliegende Stelle am befriedigendsten zu erklären.

145) Hier bricht der überlieferte Text ab. Jedenfalls ist noch ein Abschnitt über die Komödie gefolgt, aber verloren gegangen bis auf einige Sätze, die sich besonders bei dem Anonymus de comoedia erhalten haben; vgl. J. Bernays im Rhein. Museum, Neue Folge, VIII, S. 561—596. Es ist fraglich, ob Aristoteles eigens über die Lyrik gehandelt habe. Falls dies in seinem Plane lag, so konnte es nur in zwei gesonderten Abschnitten geschehen, indem die Lehre von der ernsten Lyrik an die Theorie der Tragödie und des ernsten Epos, die Lehre von der parodirenden Lyrik aber an die der Komödie und des parodirenden Epos sich anschliessen musste. Es ist aber nicht wahrscheinlich, dass es solche Abschnitte in der Aristotelischen Poetik gegeben habe. Denn obschon Aristoteles die Lyrik (Nomen und Dithyramben) nach dem Eintheilungsgrunde der Darstellungsmittel als eine besondere Form der Dichtung bezeichnet, scheint er sie doch nach dem Eintheilungsgrunde der Darstellungsweise mit dem Epos in die nämliche Classe zu stellen (s. o. Anm. 11), und nur dieser letztere Eintheilungsgrund kommt hier in Betracht, da Aristoteles eine Theorie der Musik als eines Darstellungsmittels in den Plan seiner Schrift nicht mit aufgenommen hat.

Anhang.

Für philologische Leser folge hier ein Verzeichniss der hauptsächlichsten Verschiedenheiten des griechischen Textes der Poetik, den ich für den wahrscheinlichsten halte, von dem Texte derselben in Bekker's Quartausgabe der Werke des Aristoteles, Berlin 1831 (B), wie auch in der Specialausgabe in 8⁰: Arist. Rhetor. et Poëtica, ab Imm. Bekkero tertium ed., Berolini 1859 (B^3), soweit dieselben auf die Uebersetzung Einfluss üben. Der Text in B beruht an den meisten Stellen auf dem der frühesten Ausgabe der Poetik in griechischer Sprache in den „Rhetores Graeci", die bei Aldus Manutius zu Venedig 1508 erschienen sind (die erste Ausgabe der Werke des Arist. durch Aldus in griechischer Sprache, 1495—98, enthält nicht die Poetik, die sich jedoch in der Aldina minor oder Camotiana, und zwar im ersten Bande, 1551, findet) oder vielmehr auf dem Vulgattext, wie derselbe grösstentheils bereits durch die Aldina, theilweise aber auch durch spätere Ausgaben, und zwar zunächst durch die Ausgabe der Poetik von Wilhelm Paccius (1536), die der lat. Uebersetzung seines Vaters Alexander Paccius beigefügt war, und hiernach in der zweiten Baseler Gesammtausgabe der Werke des Arist. (1539) sich gestaltet hatte; der Text von B^3 ist ein Wiederabdruck aus B, aber mit mehreren Textänderungen, die meist in Reiz'schen und Gottfr. Hermann'schen Conjecturen bestehen, und ohne Angabe der handschriftlichen Lesarten (die leider auch in Vahlen's Separat-Ausgabe fehlt, wogegen Susemihl seiner Ausgabe und Uebersetzung dieselbe, wie auch die Angabe der Conjecturen Neuerer beigefügt hat). Die Aldina enthält manche, zum Theil glückliche, zum Theil verfehlte Aenderungen und Ergänzungen des handschriftlichen Textes. Die Handschriften selbst weichen mannigfach von einander ab, kommen jedoch in gewissen Fehlern auf eine so charakteristische Weise mit einander überein, dass die Annahme nothwendig wird, sie alle seien aus einer und derselben alten Handschrift, die, wie wir voraussetzen müssen, einige grössere und viele kleinere Lücken hatte und mindestens an einer Stelle (vielleicht durch Andronicus

von Rhodus oder einen seiner Genossen und Schüler im ersten Jahrh. v. Chr.) interpolirt worden war, hergeflossen und zwar wiederum durch Vermittlung eines Exemplars, in welchem ein oder einige Blätter an eine unrichtige Stelle gerathen, andere verloren gegangen waren. Höchst wahrscheinlich stammen (wie Spengel in den Abh. d. Münchener Akad. XI, 1867, zuerst ausgesprochen hat, auch Vahlen, Beitr. zu Arist. Poët. S. 412, und Susemihl, Jahrb. f. class. Philol. 1867, S. 161, annehmen) alle vorhandenen Handschriften aus der ältesten und besten derselben, dem Codex Parisiensis 1741 (aus dem eilften Jahrhundert), den Bekker durch A c bezeichnet, her, obschon grösstentheils nur mittelbar. Dieser Codex enthält inmitten rhetorischer Schriften die Poetik auf den Blättern 184 bis 199. Für die Texteskritik muss der Grundsatz maassgebend sein, zunächst auf die Lesarten dieses Codex zurückzugehen, um mitunter durch leichte Aenderungen, selten durch Tilgungen, häufig aber durch Zusätze zur Ausfüllung der wahrscheinlichen Ausfälle von Buchstaben und Worten vermuthungsweise aus dem Ueberlieferten das Ursprüngliche herzustellen. An dieser Aufgabe haben ältere und neuere Herausgeber und Kritiker, in jüngster Zeit besonders Spengel (in den Abh. d. k. bayer. Akad. der Wiss., philos.-philolog. Cl., II, 1837 und XI, 1867), Susemihl (in s. Ausg. und verschiedenen Abh.), Vahlen (in mehreren Abh., besonders in den „Beiträgen zu Arist. Poët.“, aus den Sitzungsber. der philos.-hist. Cl. der kais. Akad. der Wiss., Wien 1865—67), stellenweise auch (nachdem F. Ritter (Ar. P. Col. 1839), E. Egger (Hist. de la critique chez les Grecs, Paris 1849) und Barth. St. Hilaire (Poét. d'Arist., Paris 1858) im Wesentlichen den Bekker'schen Text beibehalten hatten) J. Bernays, Bonitz, Bursian, J. A. Hartung (Lehren der Alten über die Dichtkunst, Hamb. 1845), Teichmüller (Arist. Forschungen, Halle 1868—69), Thurot (Revue arch. VIII, 1863, S. 281—296, wo er auch die Ergebnisse seiner neuen Collation des Codex A c mittheilt) u. A. erfolgreich gearbeitet; doch ist noch manches zu thun.

Es existirt jedoch auch eine von allen unsern Codices unabhängige Ueberlieferung, nämlich die syrische Uebersetzung aus dem 9., und die arabische aus dem 10. Jahrh. n. Chr.; von jener ist ein Exemplar zu Florenz vorhanden (Bibl. Laur. CLXXIX.); die arabische Uebersetzung des Abu-Baschar Matta aus dem Jahr 935 n. Chr. ist (zu Paris Mscr. arab. 882 A.) handschriftlich erhalten, und die abkürzende Paraphrase des Averroes ist in mehrfacher lateinischer Uebersetzung gedruckt. Die griechische Quelle der syrisch-arabischen Tradition muss unsern Codices sehr ähnlich gewesen sein. Sie war nicht vollständiger und hatte auch keine andere Ordnung des Textes, als unsere Handschriften; Fehler, wie Cap. 20 pr. fin., 1457 a 29, *συνδέσμων* st. *συνδέσμῳ*, finden sich bei Averroes wieder; Cap. 20 init., 1456 b 20, scheint der Text, worauf mittelbar Averroes fusst, irrthümlich *ἑπτὰ στοιχεῖα* (statt des in unseren Codices richtig Erhaltenen: *τὰ μέρη· στοιχεῖον*) gehabt zu haben; Cap. 20, 1457 a 1 ff. fehlt bei Averroes

mehreres von dem in unseren Handschriften Enthaltenen, was jedoch zum Theil (wie sicher die Beispiele) nur von dem epitomirenden Paraphrasten weggelassen worden ist. Eine Durcharbeitung der arabischen Uebersetzung des Abu-Baschar Mata würde vielleicht einige schätzbare Beiträge zur Textesberichtigung ergeben.

In den nachfolgenden Bemerkungen gebe ich theils (jedoch um der hier gebotenen Kürze willen nur an den wichtigsten Stellen) an, welcher Lesart oder von Anderen aufgestellten Conjectur ich bei der Uebersetzung gefolgt bin, theils trage ich auch eigene Verbesserungsversuche vor.

Cap. 1. 1447[a] 20 halte ich mit Spengel (nachdem schon G. Hermann, dem B[3] folgt, die von einem älteren Erklärer, Madius, angeregte Veränderung von *φωνῆς* in *φύσεως* vollzogen hatte) *δι' αὐτῆς τῆς φύσεως* statt *διὰ τῆς φωνῆς* für wahrscheinlich, theils wegen des *διὰ* (im Unterschied von dem Dativ mit oder ohne *ἐν*), theils weil die Erwähnung der Naturanlage sachgemäss, die der Stimme störend ist. Ebd. Z. 26 ist nach *οἱ*, wie sich nach Plato, Leg. VII, p. 795[d, e] vermuthen lässt, ein specificirendes Attribut ausgefallen, und zwar vielleicht gerade *μιμητικοί*, oder etwa *μουσικοὶ* (im Unterschiede von den *γυμναστικοί*). Ebd. Z. 29 ist wahrscheinlich *ἐποποιία* als ein in den Text gedrungenes Glossem auszuwerfen, 1447[b] (nach Bernays' Vorschlag) *ἀνώνυμος* einzufügen, ferner statt *τυγχάνουσα* zu lesen *τυγχάνει οὖσα* (was auch bereits Susemihl vorgeschlagen hat). Uebrigens möchte statt *τριμέτρων* zu lesen sein *ἑξαμέτρων*. 1447[b] 16 ist vielleicht (mit Heinsius) *φυσικὸν* st. *μουσικὸν* zu lesen. Ebd. Z. 22 sind die sinnwidrigen Worte *οὐκ ἤδη*, die auf blosser Conjectur beruhen, auszuwerfen, *καὶ* in Z. 23 scheint ein Rest von *δικαίως* zu sein.

Cap. 2. 1448[a] 15 bietet der Codex A[c] *ὡς περγᾶς κύκλωπας*. Die Conjectur *Πέρσας* ist nicht unbedenklich; vielleicht ist *ὥσπερ Ἀργᾶς* (mit Tyrwhitt, Hermann und B[3]) zu lesen, und (mit Spengel) *κύκλωπας* als ein Glossem auszuwerfen.

Cap. 3. 1448[a] 21 ist wahrscheinlich statt *τι* (mit Ulrici, Welcker u. A.) *τινα* herzustellen (gemäss Plato Rep. p. 393: *ὡς Χρύσης γενόμενος ἔλεγεν*); schwerlich kann man nach Cap. 24, 1460[a] 10 *τι* rechtfertigen. Z. 23 ist wohl die handschriftl. Lesart *πάντας* beizubehalten und nicht (mit B[3] nach Casaubonus und Hermann) in *πάντα* zu ändern. Z. 25 hat schon die Aldina mit Recht *καὶ ἃ* eingeschoben. Z. 34 ist (mit Sylburg, Hermann und B[3]) *Χιωνίδου* statt des handschriftlich überlieferten *χωνίδου* zu lesen.

Cap. 4. 1448[b] 13 ist das handschriftliche *τούτου* (mit B) beizubehalten und nicht (mit Hermann und B[3]) in *τοῦτο* umzuändern. Ebd. Z. 18 ist statt *οὐχὶ* nicht *οὐ διὰ*, sondern (mit B[3] nach Hermann) *οὐχ ᾗ* zu lesen. Ebd. Z. 20 ist (mit Vahlen) *δὴ* st. *δὲ* zu lesen und (mit Susemihl) *καὶ τοῦ λόγου* einzufügen. 1449[a] 8 scheint gelesen werden zu müssen *αὐτὰ* (scil. *τὰ εἴδη*, d. h. die

Arten, nicht die Bestandtheile) εἴτε καθ' αὑτὰ κρίνεται ἢ καὶ πρὸς τὰ θέατρα (wo καὶ nicht zu ἢ, sondern zu π. τ. θ. gehört). Ebd. Z. 9 ist γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς grammatisch und logisch am angemessensten. Ebd. Z. 15 scheint vor καὶ eine Lücke zu sein, zu deren Ausfüllung wenigstens dem Sinne (wenn auch nicht ganz den Worten) nach die Stelle des Themistius dienen mag, welche Egger a. a. O. S. 139 citirt, Themist. disc. XXVI, p. 382 ed. Dindorf.: τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς· Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν. Ebd. Z. 27 ist (wie Winstanley und Susemihl vermuthen) statt ἑξάμετρα zu lesen τετράμετρα, oder beides miteinander zu verbinden. Ob Z. 29 (wie Vahlen annimmt) die in der Handschr. nicht enthaltenen Worte περὶ . . . τοσαῦτα weggelassen werden können, ist sehr zweifelhaft; vielleicht sind sie in dem Fall entbehrlich, wenn ἐν ἄλλοις eingeschoben wird.

Cap. 5. 1449ᵇ 4 ist statt προλόγους vielleicht (mit Hermann und B³) λόγους zu lesen; doch lässt sich auch προλόγους halten. Ebd. Z. 9 u. 10 haben die Handschriften μέχρι μόνου μέτρου μεγάλου, woraus ohne Aenderung durch blosse Ausfüllung der wahrscheinlichen Lücke hinter μόνου sich herstellen lässt: μέχρι μόνου (oder auch, mit leichter Aenderung, μέχρι μὲν) τοῦ διὰ λόγου ἐμμέτρου μεγάλου (oder auch, wie A. Lasson brieflich vorschlägt, μεγάλη, bezogen auf μίμησις, als gleichbedeutend mit μέγεθος ἔχουσα). Ebd. Z. 12 ist das eingeschobene γὰρ (welches übrigens im causalen, nicht im explicativen Sinne verstanden werden müsste) entbehrlich, ja störend, weil μάλιστα πειρᾶται . . . ἢ (ihr Hauptstreben ist, . . . eventuell aber) dem Sinne weit angemessener ist, als ὅτι μάλιστα, man muss (mit Spengel) ὅτι als begründende Conjunction auf den ganzen Satztheil beziehen. Vgl. Cap. 18: μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα. Vielleicht ist Z. 14 zu lesen καὶ τοῦτο διαφέρει, καίτοι, wie auch 1451ᵇ 4 in Aᶜ τοῦτο steht, wonach dort freilich nicht τῷ, sondern τὸ folgen müsste.

Cap. 6. 1449ᵇ 23 hat B den Handschr. gemäss γινόμενον, und das sinnwidrige γενόμενον in B³ scheint ein blosser Druckfehler zu sein. Ebd. Z. 26 scheint die Conjectur ἑκάστῳ statt ἑκάστου unabweisbar zu sein. Ebd. Z. 29 ist statt μέλος (mit Vettori, Hermann und B³) μέτρον zu lesen (wobei ῥυθμὸς im engeren Sinne zu nehmen und nur auf den Tact in Tanz und Musik zu beziehen ist). 1449ᵇ 35 stimme ich der Conjectur ἐμμέτρων (st. μέτρων) bei, ebd. Z. 36 der Conjectur (des Madius) πᾶσιν, 1450ᵃ 2 der Conj. ταῦτα, Z. 4 der Conj. τοῦτο. 1450ᵃ 5—6 conjicire ich: καθ' ὃ ποιάς τινας εἶναί φαμεν τὰς προαιρέσεις oder, mit geringerer Textänderung, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς προαιρουμένους. Ebd. Z. 8 lasse ich das handschriftl. καθ' ὃ unverändert, nehme aber an, dass nach τις das Wort μίμησις ausgefallen sei, welches durch den Gedankenzusammenhang unbedingt gefordert wird. Ebd. Z. 12 conjicire ich (ohne Buchstabenveränderung durch blosse Ergänzung) ἢ οὐκ

ὀλίγοις αὐτῶν ἐν πᾶσιν (wobei der Irrthum zu beseitigen ist, als gebrauche Arist. εἴδη und μόρια oder μέρη in Bezug auf die Tragödie promiscue). Ebd. Z. 17 haben die Handschr. καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστί. Spengel conjicirt καὶ βίου εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν π. ἐ., ich conjicire καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία δὲ καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πρ. ἐστί. Ebd. Z. 21 ist (mit Spengel und Bonitz) συμπαραλαμβάνουσι zu lesen. Ebd. Z. 30 halte ich die Conjectur οὐ in dem Falle für unabweisbar, dass unter ἔργον τραγῳδίας das ἔργον derselben verstanden wird, da ja die Aufgabe gerade der Hauptsache nach unerfüllt bleibt, wenn der Dichter nicht durch Zusammenfügung von Begebenheiten nachahmt und nicht die aus dieser Nachahmung entspringende Lust erweckt; das πολὺ μᾶλλον bezeichnet dann die grössere Annäherung an das Ziel. Aber da ἔργον den Artikel nicht hat, so könnte vielleicht verstanden werden: was die Tragödie (neben Anderm auch) zu leisten hat, was also ein Theil ihrer Gesammtaufgabe ist. Die von Castelvetro vorgeschlagene, von Hermann, B[3] und Andern gebilligte Umstellung des Satzes παραπλήσιον . . . von Z. 39 in 33 (nach πραγμάτων) halte ich für annehmbar, obschon nicht für durchaus erforderlich; sie ist in einem Betracht ansprechend, indem sie die Begründung, die man ungern entbehrt, zu geben scheint, in anderm Betracht bedenklich, da das εὐφραίνειν nicht nur die Erwähnung des ἔργον τραγ. (Z. 31), sondern auch die des ψυχαγωγεῖν (Z. 33) schon vorauszusetzen scheint; doch kann allerdings Aristoteles (nach Cap. 4 und 23) auch in directer Beziehung auf das Abbild der Handlung die Freude erwähnt haben; das οὐχ ὁμοίως ist nach 1448^{b} 18 zu deuten. 1450^{b} 3 darf τε nicht in γὰρ umgeändert werden, weil Aristoteles hier nicht begründet, sondern das schon Begründete zusammenstellt. 1450^{b} 9 folgen nach ὁποία τις in der Handschr. die Worte ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει. Vielleicht ist zu lesen ὁποῖά τις ἢ πρ. ἢ φ. Ebd. Z. 10 lese ich (nach Vahlen's Vorschlag, Beitr. zu Arist. Poët., Seite 52 u. S. 412) ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τις (so A[c] nach Thurot's Vergleichung) προαιρεῖται ἢ φεύγει ἢ ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον τί (oder nach der Handschr. ἢ) προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων. Indem der Blick des Abschreibers von dem ersten προαιρεῖται ἢ φεύγει auf das zweite übersprang, fielen einige Worte aus, wurden am Rande nachgetragen und geriethen bei einer neuen Abschrift hinter das τις in Zeile 9, statt nach dem τις πρ. ἢ φ. in Z. 10 zu folgen. Wo nur Verstandesschlüsse (z. B. ob Jemand diese oder jene Person sei) vorgetragen werden, die überhaupt nicht auf προαιρετὰ gehen, oder zweitens, wo zwar von Gegenständen des Begehrens die Rede ist, der Redende aber keinen Entschluss bekundet (etwa sich erst über die Sachlage instruirt), da enthalten die Reden keine Charakterdarstellung. In dem Nichtoffenbarwerden τί (oder εἰ oder ἢ) πρ. ἢ φ. liegt nicht ein Fehler des Redenden. Möglicherweise ist die ganze Stelle Z. 8—12, die eine sehr auffallende Wiederholung der in

1450ᵃ 5—7 gegebenen Definitionen enthält, ein Einschiebsel, das etwa zur Ausfüllung einer früh entstandenen Lücke hat dienen sollen. Z. 15 liesse sich ψιλῶν vor λόγων erwarten; doch kann das blosse λόγων hier ebenso wie in Z. 6 ausreichen. Z. 16 ist statt πέντε zu lesen πέμπτον oder τὸ πέμπτον (mit einigen Codices und mit Hermann und Vahlen); nach μέγιστον ist ὃν (nach Spengel's Vermuthung) einzuschieben; nach ἡδυσμάτων mag ursprünglich (wie Bernays und Susemihl annehmen) der von dem Anonymus de comoedia § 7 überlieferte Satz gefolgt sein: μέλος τῆς μουσικῆς ἐστιν ἴδιον, ὅθεν ἀπ' ἐκείνης τὰς αὐτοτελεῖς ἀφορμὰς δεήσει λαμβάνειν.

Cap. 7. 1450ᵇ 39 ist χρόνου wohl nicht (mit Bonitz und Anderen) zu tilgen, sondern lieber in χωρίου zu verbessern. 1451ᵃ 3 ist statt σωμάτων, wie ich vermuthe, σχημάτων zu lesen; nur hierdurch wird eine Coordination zu ζῴων möglich.

Cap. 8. 1451ᵃ 17 billige ich die Conjectur des Victorius τῷ γ' ἑνὶ (statt γένει): von vielem gilt wohl, was der Vertheidiger solcher Dichtungen sagen könnte: es gehört doch wenigstens alles dem Einen an; aber (muss entgegnet werden) es ist nicht einheitlich. Ebd. Z. 28 hat Aᶜ nach Thurot's Vergleichung οἷαν λέγοιμεν, woraus sich (mit Vahlen) οἷαν ἂν λέγοιμεν conjiciren liesse; doch scheint die Erinnerung an die gleich anfangs (in Cap. 6, wenn schon dort zunächst für die Tragödie) gestellte Forderung, dass die Handlung einheitlich sei, näher zu liegen. Die Einheit schliesst vorzugsweise das Zuviel, die Ganzheit das Zuwenig aus, weshalb in Z. 32 neben μιᾶς τε recht wohl noch καὶ ταύτης ὅλης stehen darf. Ebd. Z. 36 ist die handschr. Lesart μηδὲν ποεῖ ἐπίδηλον unangetastet zu lassen; μηδὲν ist Subject, gerade so, wie de coelo p. 293ᵇ 29 οὐθὲν Subject ist (nichts bekunde uns unsern Abstand vom Erdcentrum um die Länge des Radius) und 298ᵇ 8 das aus ἐκ τούτων zu entnehmende ταῦτα Subject ist und περιφερὲς ὂν τὸ σχῆμα τῆς γῆς das grammatische Object. Vahlen hat Beitr. I, S. 53 die Stellen angeführt, aber nicht richtig gedeutet; Teichmüller nimmt Z. 35 μηδὲν mit Recht als Subject und deutet auch die erste der beiden Stellen aus de coelo richtig. Arist. gebraucht den Ausdruck bei einem Rückschluss von gegebenen Wirkungen, die als σημεῖα dienen, auf die (nicht direct gegebene, sondern eben durch die Wirkungen bekundete) Ursache, so dass das ὕστερον φύσει als der Erkenntnissgrund dient, der uns das πρότερον φύσει offenbart.

Cap. 9. 1451ᵇ 32 ist δυνατὰ wohl nicht (mit Vorländer und Thurot) anzuzweifeln. Möglich ist freilich alles Wirkliche und nicht bloss einiges; aber nur einiges ist der Art, dass es, auch wenn wir nicht (anderweitig) wissen, dass es wirklich gewesen ist und demgemäss möglich sein muss, an und durch sich selbst bereits als möglich sich erkennen lässt, indem nämlich die einzelnen Momente miteinander verknüpft sind und nicht von fremden, anderen Kreisen angehörenden und uns unbekannt bleibenden Ursachen abhängen. Möglich ist theils das, was auch anders sein

kann, theils aber auch das Nothwendige. Ebd. Z. 33 scheint mir *ἁπλῶν* unhaltbar; wahrscheinlich hat Arist. *τραγικῶν* geschrieben; denn der von ihm getadelte Fehler ist nach Cap. 17 und 18 ganz besonders bei der Composition der Mythen in der Tragödie, weit mehr als im Epos, entstellend; auch weisen die *ἀγωνίσματα* auf die aufgeführten Tragödien hin, und was von der Tragödie speciell und nicht ebenso von der epischen Dichtung gelten sollte, musste hier, wo im Ganzen von solchem, was beiden gemeinsam ist, gehandelt wird, besonders bezeichnet werden. Ebd. Z. 37 ist *διὰ τοὺς ὑποκριτὰς* (was A[c] bietet) wohl nur in dem Falle haltbar, wenn es als gleichbedeutend mit *διὰ τὰς ὑποκρίσεις* genommen werden darf. 1452[a] 3 und 4 halte ich die von Teichmüller vertheidigte (schon von Victorius vorgetragene) Conjectur *κάλλιστα* für annehmbar, obschon nicht für ganz unbedenklich; man sollte erwarten, dass der Satztheil *ταῦτα δὲ γίνεται* etc. solches aussage, was auch schon in der objectiven Wirklichkeit bei den Handlungen, welche nachgebildet werden, stattfinde. Es liesse sich conjiciren *ταῦτα δὲ γίνεται κράτιστα, ὅταν γ. π. τ. δ., καὶ μᾶλλον ὅταν δι' ἄλληλα*, oder es mag auch nach *καὶ μάλιστα* (mit Vahlen) zu ergänzen sein *ὅταν π. τ. δόξαν γένηται, ἐκπλήττει γὰρ μάλιστα*, wonach dann die Worte folgten *καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα.*

Cap. 10. 1452[a] 20 scheint die Bonitz'sche Conjectur *τἀναντία* st. *ταῦτα* nothwendig zu sein, da ja das Eintreten des Umschwungs aus dem Gefüge der Fabel heraus nicht damit identisch ist, dass aus den vorhergehenden Ereignissen heraus der Umschwung entsteht, sondern damit, dass aus den vorhergehenden Ereignissen die späteren und zwar als Ereignisse von entgegengesetzter Art entstehen; durch diese Herstellung des wahren Textes wird dann wohl auch für die Worte *καθάπερ εἴρηται* in Cap. 11, Z. 23 eine angemessene Beziehung gewonnen.

Cap. 11. 1452[a] 35 ist vielleicht statt des handschriftlichen *ἔστιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει* (mit Spengel) zu lesen *ἔστιν ὡς ὅπερ εἴρηται συμβαίνει*, oder auch *ἔστιν ὅπερ εἴρηται συμβαίνειν*. Ebd. Z. 38 und 1451[b] 1 darf *ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον* (woraus ein wichtiges Argument für die richtige Deutung des *φόβος* als der Furcht vor dem Helden zu entnehmen ist, wie auch aus Cap. 13, 1453[a] 5: *φόβος δὲ π. τ. ὅμοιον*) nicht in (das in der Consequenz der irrigen Lessing'schen Ansicht liegende) *καὶ . . . καὶ* umgeändert werden. 1452[b] 11 ist vielleicht vor *εἴρηται* ausgefallen *τί ἐστιν.*

Cap. 12 ist wahrscheinlich von einem Interpolator in eine Lücke eingesetzt worden, die durch den Ausfall des Schlusses von Cap. 11 entstanden war. Der einleitende und der Schlusssatz enthalten Absurdes; das Uebrige scheint aus der Schrift des Arist. „über Dichter" excerpirt zu sein. Eine Erklärung der Bühnenlieder (*τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς*) scheint ausgefallen zu sein. Wäre das Capitel oder wenigstens der grössere Theil desselben echt, so stände es doch nicht am richtigen Orte (passender nach Cap. 22).

Cap. 13. 1453ª 1 vor *οὐδ' αὖ* oder vielleicht in Z. 6 vor *ὥστε* könnten Worte ausgefallen sein, wie *οὐδὲ τὸν σπουδαῖον ἐκ δυστυχίας εἰς εὐτυχίαν*, nebst beigefügter Begründung. Ebd. Z. 31 vermuthe ich *τὴν μετάβασιν*. Ebd. Z. 24 ist die Conjectur des Madius *θεατῶν* statt *θεάτρων* nicht unwahrscheinlich. Ebd. Z. 35 nehme ich eine Lücke an (s. Anm. 59). *αὕτη* ist Subject: diese, scil. Lust, ist nicht eine der Tragödie wesentliche, aus ihr als solcher fliessende Lust; ob es nur eine der Tragödie wesentliche Art von Lust gebe, kommt hier nicht in Betracht. Ebd. Z. 37 ist wohl mit Bonitz *οἳ ἂν* st. *ἂν οἱ* zu lesen.

Cap. 14. 1453ᵇ 17 ist vielleicht *φοβερὸν* vor *ἐλεεινὸν* ausgefallen. Ebd. Z. 17 und 18 sind die conjecturalen Ergänzungen *ἀποκτείνῃ* und *δείκνυσι* sehr zweifelhaft; beide können ganz fehlen, indem (wie auch Vahlen will) das Prädicat (scil. *τοιαῦτα ποιῇ*) aus *τὰς τοιαύτας πράξεις* entnommen wird. 1454ª 10 conjicirt Vahlen (nach Cap. 13, 1453ª 19) *αἱ κάλλισται τραγῳδίαι* st. *αἱ τραγῳδίαι*, doch genügt wohl das Ueberlieferte, da der Gegensatz der späteren Tragödien gegen die früheren, sofern er auf dem Suchen der Dichter nach den schönsten Stoffen beruht, hier zureicht; zu *εἰσὶν* ist *νῦν* im Gedanken zu ergänzen.

Cap. 15. 1454ª 18 ist vielleicht zu lesen *ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσιν ποιάν τινα εἶναι, χρηστὸν δὲ ἐὰν χρηστήν*, wobei *ποιάν* einzufügen und *εἶναι* aus dem handschr. *ῇ* zu entnehmen ist. Ebd. Z. 23 ist vielleicht statt *το* (mit Hermann) *τι* oder st. *ἀνδρεῖον* (mit Usener) *ἀνδρεῖον χρηστὸν* zu lesen. Z. 34 und 35 ist (mit Herm. und B³) *ᾖ ἀναγκαῖον* zu lesen. 1454ᵇ 1 würde der Zusammenhang des ganzen Capitels statt *μύθου* fordern *ἤθους*, oder *μύθου καὶ τῶν ἠθῶν*. 1454ᵇ 2 ist *Ἰλιάδι* richtig, indem auf den beabsichtigten *ἀπόπλους* im zweiten Buche der Ilias die Stelle sich bezieht. Aristoteles tadelt, dass die Umstimmung der Griechen durch die wunderbare Mitwirkung der Athene zu Stande komme. In den „Problemata Homerica" scheint Aristoteles ausführlicher hierüber gehandelt zu haben. Vgl. Egger a. a. O. S. 139—141. Ebd. Z. 9 ist wohl (mit Stahr und Susemihl) statt *βελτιόνων*, *ἡμᾶς* zu lesen *βελτιόνων ἢ καθ' ἡμᾶς*, und ebd. Z. 10 vielleicht (mit der Aldina und Herm.) *οἰκείαν* statt *ἰδίαν*. Ebd. Z. 13 und 14 haben die Handschriften: *τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος*. Es scheint *οἷον* unmittelbar nach *ποιεῖν* gestellt, und vielleicht auch *ἐποίησαν* eingefügt werden zu müssen. Ebd. Z. 15 hat Aᶜ *τὰς παρὰ τὰς*, Bᶜ *τὰς παρὰ τὰ*, Bekker mit einigen Codices *τὰ παρὰ τὰς*. Nach der Lesart *τὰ παρὰ τὰς* (vgl. Cap. 19, 1456ᵇ 13) ist (mit Bernays) das zu verstehen, „was aus der mit dramatischer Dichtung nothwendig verknüpften Sinnfälligkeit sich ergiebt." Nach der Lesart des Codex Aᶜ wäre *παρὰ* in der Bedeutung neben zu nehmen. Durch die Regeln über Fabel und Charaktere (auf Beides geht *ταῦτα*) ist zu einem wesentlichen Theil das, was bei der Aufführung der Tragödie dem Auge und Ohr vorgeführt werden muss, schon

mitbestimmt worden; neben diesem Nothwendigen aber giebt es noch Manches in der Darstellung für Auge und Ohr, was zum Schmuck dient und aus diesem Grunde mit der tragischen Dichtung verbunden ist. An beide Deutungen kann sich das Nachfolgende anschliessen: dies aber soll nicht hier in Betracht gezogen werden; sondern es ist darüber anderswo (nämlich höchst wahrscheinliah in dem Dialog „über Dichter") gehandelt worden. Hier bleibt also nur übrig, über *διάνοια* und *λέξις* zu reden, wie Arist. zu Anfang des 19. Capitels sagt, welche Stelle sich an die Schlussworte Cap. 15 unmittelbar anzuschliessen scheint.

Cap. 16. 1454 b 31—35 haben die Handschriften *οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης, ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος.* Diese Stelle ist für unversehrt zu halten, sofern *ἀνεγνώρισεν* (mit Vahlen) in der Bedeutung „er gab kund" genommen werden darf. Andernfalls etwa *οἷον Ὀρέστου ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ· ἐκείνην μὲν γὰρ ἀνεγνώρισεν ὁ Ὀρέστης διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος.* 1455 a 13 ist wohl (mit Bursian u. A.) *θατέρου* st. *θεάτρου* zu lesen. Ebd. Z. 20 ist *μόναι* auffällig, und es möchte mindestens ein *καὶ* nach *πεποιημένων* einzufügen sein. Vielleicht ist statt *μόναι* zu lesen *μάλιστα.* In den Anlässen zur Erinnerung und selbst in den Schlüssen liegt immer noch nicht die reine Nothwendigkeit der Sache, sondern noch ein Element des beliebig Erdichteten oder Gemachten (*πεποιημένον*); hiervon sind die aus dem Gang der Ereignisse herfliessenden Erkennungen allein (*μόναι*) ganz frei oder mehr als alle andern (*μάλιστα*) frei.

Cap. 17. 1455 a 27 halte ich *τὸν ποιητὴν* statt *τὸν θεατὴν* für nothwendig; andernfalls wäre die (Vahlen'sche) Einfügung von *ἂν* erforderlich, die den Widerspruch eines nichtsehenden Zuschauers involvirt. Ebd. Z. 29 conjicire ich *παθήμασι* statt *σχήμασι*, da dieses letztere Wort weder wenn es auf die Geberden, durch welche schauspielerisch (aber nicht wohl vom Dichter auf seiner Stube) die Affecte dargestellt werden, noch auch, wenn es (mit Teichmüller) auf die Formen der Rede (vgl. Cap. 19) bezogen wird, einen passenden Sinn ergiebt. Ebd. Z. 30 ist an der handschr. Lesart *ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως* festzuhalten. Z. 34 ist die Conjectur *ἐκστατικοὶ* (die sich bereits in einem von Vettori benutzten Codex findet und u. A. Hermann's Zustimmung gefunden hat) st. *ἐξεταστικοὶ* in gewissem Betracht ansprechend, jedoch keineswegs nothwendig, und, weil *ἐκστατικός* kein begründendes Zwischenglied zwischen *μανικὸς* und der naturgetreuen Nachbildung fremder *πάθη* ist, unhaltbar. In der Einschränkung *ὅσα δυνατὸν* liegt die Nothwendigkeit einer zweiten, ergänzenden Weise: durch die ideell nachgebildeten *πάθη* wirkt der *μανικὸς* als *εὔπλαστος*, mittels klarer Erkenntniss und kritischen Blicks aber der *εὐφυὴς* als *ἐξεταστικός.* 1455 b 1 ist *πεποιημένους* wohl so zu verstehen: das schon Gedichtete muss er selbst wieder neu dichten mit Hülfe der *ἔκθεσις* (in der auf diese bezüglichen Stelle Anal. pri. I, 41

ist vielleicht πρὸς τὸν μανθάνοντα βλέποντες zu lesen). 1455b 7 vermuthet Spengel, dass zu lesen sei τὸ δὲ διὰ τίν' αἰτίαν (ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς ἐλθεῖν ἐκεῖ) καὶ ἐφ' ὅ τι δέ, ἔξω τοῦ καθόλου; doch lässt sich wohl auch conjiciren τὸ δὲ διὰ τίνα αἰτίαν, ἔξω τοῦ καθόλου (ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς ἐλθεῖν ἐκεῖ), καὶ ἐφ' ὅ τι δή, ἔξω τοῦ μύθου, oder vielleicht ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς und ἐλθεῖν ἐκεῖ als Glossem ganz verwerfen. Ebd. Z. 9 steht ἀνεγνώρισεν so, wie 1454b 32. Ebd. Z. 17 ist μικρὸς zu lesen. Ebd. Z. 18 würde die Conjectur θεοῦ gerade den ἔξω τοῦ καθόλου liegenden Begriff verselbständigen, der doch hier nur in seiner Anlehnung an das in Ποσειδῶν implicite enthaltene Appellativum θάλασσα zulässig ist. Ebd. Z. 21 ist wahrscheinlich (nach Vahlen) ἀναγνωρίσας im activen Sinne zu nehmen: nachdem er kund gegeben hat; aber statt τινὰς möchte τίς zu lesen sein (τίς αὐτός, wer er sei). Bei der Conjectur (Spengel's) καὶ ἀναγνωρίσαντάς τινας αὐτῷ ἐπιθέμενος würde die Erwähnung des Angriffs auf die Freier fehlen, die doch vor ἐσώθη nicht fehlen darf.

Cap. 18. 1455b 25 möchte πολλάκις vor καὶ nach ἔσωθεν zu stellen sein. Ebd. Z. 28 ist die (Tyrwhitt'sche) Ergänzung der ohne Zweifel wegen des gleichlautenden Ausgangs ausgefallenen Worte ἢ δυστυχίαν oder eine ähnliche, wie (nach Reiz und Hermann) die Schreibung εἰς δυστυχίαν ἢ εἰς εὐτυχίαν oder (nach Vahlen) ἐξ οὗ μεταβαίνειν (so die Codices) εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας συμβαίνει ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (oder auch ἢ εἰς δυστυχίαν ἐξ εὐτυχίας) durch den Zusammenhang geboten. Ebd. Z. 31 haben die Handschr. καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δή, was nicht einfach in λύσις δ' ἡ umgeändert werden darf, sondern (mit Vahlen) so zu ergänzen ist καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δὴ ἀπαγωγή, λύσις δ' ἡ. Ebd. Z. 33 ist τὰ μέρη wahrscheinlich verschrieben aus τὰ μύθου (oder τοῦ μύθου oder τὰ μύθων, wie Tyrwhitt conjicirt); vgl. Anm. 84. Ob Z. 34 vor ἡ δὲ παθητικὴ (wie Vahlen annimmt) ἡ δ' ἁπλῆ (nebst der zugehörigen Erklärung) ausgefallen sei, und 1456a 2 τὸ δὲ τερατῶδες οἷον (wie nach Hartung's Vorgang, der ἡ δὲ τερατικὴ οἷον vorschlägt, Schrader, Vahlen und Andere wollen) zu lesen sei, oder ob 1456a 2 (mit Bursian und Anderen) zu lesen sei τὸ δὲ τέταρτον ἡ ἁπλῆ, ist fraglich; die Beispiele sprechen für τερατῶδες, dieses aber kann nicht (wie Vahlen will) den vier Arten als ein thatsächlich zu einer Wichtigkeit gelangtes Element angeschlossen, sondern nur als nicht eine tragische Species begründend abgewiesen worden sein, so dass etwa zu lesen ist τὸ δὲ τερατῶδες οὐ τραγικὸν οἷον. Uebrigens kann (wie Susemihl nach Bücheler bemerkt) auch gelesen werden τὸ δὲ τέταρτον ἡ ἁπλῆ, οἷον . . . παρέκβασις δὲ (παθητικῆς?) ἡ τερατώδης. 1456a 8 ist wohl (mit Spengel) οὐδενὶ ἴσως ἢ τῷ μύθῳ oder (mit Vahlen) ὡς τῷ μύθῳ zu lesen und (nach dem Vorgang Teichmüllers, der ταὐτὸ conjicirt) statt τοῦτο zu lesen ταὐτά (bezogen auf τραγ. und μῦθος zusammen). Ebd. Z. 10 ist (mit Vahlen) κρατεῖσθαι aus κροτεῖσθαι herzustellen. 1456a 11 ist εἴρηται πολλάκις richtig (s. Anm. 88). Ebd. Z. 17 ist (mit

Vahlen) vor *Νιόβην* einzufügen *ἤ*. Ebd. Z. 28 ist statt *διδόμενα* (mit Madius u. A.) *ᾀδόμενα οὐ* zu restituiren.

Cap. 19. 1456a 34 ist (mit Herm., B[3], Spengel und Susemihl) *καὶ* statt *ἤ* zu lesen. 1456b 2 ist vielleicht *ἐν* zu tilgen. 1456b 8 ist statt *ἡδέα* (mit Castelvetro) *ἤδη* zu lesen, oder etwa (mit Tyrwhitt) *ἃ δεῖ*, es lässt sich schwerlich (mit Vahlen) *ᾗ δέᾳ* halten, die Conjectur (Bernhardy's) aber *εἰ εὐφραίνοι τὰ ἡδέα* ist (wie Spengel mit Recht bemerkt) ganz zu verwerfen.

Cap. 20. 1456b 23 rechtfertigt Vahlen mit gutem Grunde das durch Ac und die meisten Codices überlieferte *συνετή*, das nicht durch *συνθετή* zu ersetzen ist. Ebd. Z. 26—27 sind die Worte *οἷον τὸ Α καὶ τὸ Ω* wohl mit Recht aus späteren Codices, wenn auch nur als eine dem Zusammenhang entsprechende Conjectur, von mehreren Herausgebern in den Text aufgenommen worden, obschon sie auch fehlen oder durch andere ersetzt werden können. Ebd. Z. 34—37 ist (wie Vahlen mit Recht bemerkt) keine Aenderung des von Ac und der Mehrheit der Handschr. überlieferten Textes erforderlich. Wie die Verwirrung in den Definitionen 1456b 38 bis 1457a 10 zu lösen sei, ist sehr ungewiss. 1457a 2 empfiehlt sich die (Vahlen'sche) Conjectur *πεφυκυῖαν συντίθεσθαι*, *πεφυκυῖα τίθεσθαι* mehr graphisch, als stylistisch, eher wohl das blosse *συντίθεσθαι*, *πεφυκυῖα τίθεσθαι*, doch sind wohl vielmehr die Worte *καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου* zu tilgen, die in Z. 10 (nach *τίθεσθαι* in Z. 9) ihre richtige Stelle haben. Z. 3 ist wohl das in Ac enthaltene *ἣν μὴ ἁρμόττει* das Richtige, womit auch der Text des Averroes übereinstimmt. Z. 4 ff. scheint der ursprüngliche Text gelautet zu haben (*ἢ φωνὴ ἄσημος?*) *ἢ λόγον ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ. ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δὲ, ποιεῖν πέφυκε μίαν σημαντικὴν φωνήν, οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα.* Z. 8—9: *ἢ* (oder nach Thurot's Angabe über Ac *ἡ*) *φωνὴ ἄσημος* bis *φωνῶν* sind eine Dittographie aus 1456b 38 — 1457a 2. (Man bezieht auf den *σύνδεσμος* gewöhnlich die der Ueberlieferung gemäss ersten beiden Definitionen und auf das *ἄρθρον* die dritte; Vahlen nimmt zwischen dieser und den nicht wohl dazu passenden Beispielen *ἀμφὶ* und *περὶ* eine Lücke an; es ist jedoch nicht wohl denkbar, dass das Bewirken der Verschmelzung mehrerer *φωναὶ* zu Einer *σημαντικὴ φωνὴ* und das Nichtbewirken und Nichthindern derselben von einer und derselben Species ausgesagt sei.) — Der Text der Paraphrase des Averroes lautet (in der Uebersetzung des Abraham de Balmes, Venetiis 1522): Et conjunctio est vox non significans, quae non facit neque impedit ullam vocem significare: quamnon convenit ponere in capite orationis. Disjunctio autem est vox non significans, quae explicat initium orationis aut ipsius ultimum vel terminum ipsius, cujus locus est in extremis aut in medio orationis.

Cap. 21. 1457a 33 hat Vahlen mit Recht die in Ac und einigen anderen Codices enthaltenen Worte *πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματ[ος] ι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου* dem Texte vindicirt.

Ob 1457b 24 die Umstellung der Worte η ὥσπερ Ἐμπ. nach statt vor καὶ bis βίου erforderlich sei, ist ungewiss. Ebd. Z. 29 habe ich nach Castelvetro's Conjectur übersetzt πρὸς τὸν ἀφιέντα τὸν καρπόν, doch ist die Conjectur τὴν φλόγα statt τὸν ἥλιον eben so berechtigt. Ebd. Z. 33 ist statt οἶνον (mit Vettori) ἄοινον zu lesen, welche Aenderung um so leichter ist, da Ac nach Thurot's Zeugniss nicht ἀλλ' οἶνον, sondern ἀλλὰ οἶνον hat. Nach ἄοινον scheint die Definition des κόσμος ausgefallen zu sein. 1458a 4 ist (mit Mor. Schmidt) Πηλῆος καὶ τὸ Πηλείδου zu ergänzen. Ebd. Z. 8 conjicire ich entweder ἁπάντων δ' αὖ oder ἔστι δ' αὖ statt des keinen rechten Sinn ergebenden αὐτῶν. Ebd. Z. 10 ist (mit Madius u. A.) καὶ Σ einzuschalten und darnach (nach Aa) καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται zu lesen. Wie weit im Uebrigen die sachlichen Unrichtigkeiten in dem bis zum Schluss des Capitels reichenden Passus als Aristotelisch hinzunehmen oder durch Textesemendation zu beseitigen seien, bleibt zwar ungewiss; doch dürften die Conjecturen nicht allzu gewagt sein, dass Z. 9 ὅσα ἐστὶ, Z. 13 καὶ τῶν φωνηέντων εἰς ὅσα, Z. 15 ἀεὶ βραχύ zu lesen, und (wie schon Morel, Hermann und Andere angenommen haben) Z. 17 καὶ A und καὶ P einzufügen sei. (Vgl. Anm. 103.)

Cap. 22. 1458a 28 kann κυρίων als Gegensatz zu μεταφορὰν schwerlich entbehrt werden; es ist (mit Heinsius u. A.) ὀνομάτων zu setzen. Ebd. Z. 31 ist wohl die Conjectur (des Victorius) κεχρῆσθαι die richtige. Ebd. 1458b 9 ist aus ἤτει χάριν des Codex Ac wohl (mit Tyrwhitt, Spengel, Bursian u. Vahlen) Ἐπιχάρην, worin aber zur Verspottung der homerischen Verlängerung des ε in ἐπειδή das E in H verlängert ist, zu entnehmen, und ebd. Z. 10 aus γεράμενος γ' ἐράμενος, gleichfalls mit einem in der Aussprache zu η verlängerten ε, statt τὸν und ἐλλέβορον aber ist wohl der Gen. (sing. oder plur.) zu restituiren; in dem letzteren Wort sind in den kurzen Sylben die Vocale zu verlängern. Ebd. Z. 12 ist die Ergänzung zu μέτρον, dass das Maass überall zu fordern sei, hart; die natürlichere Ergänzung: „kommt vor“ oder „kann vorkommen“ würde ἄμετρον fordern, was sich auch weit leichter in den Zusammenhang einfügt; wahrscheinlich ist δὲ μέτρον aus δ' ἄμετρον verschrieben. (Auch Vahlen meint, man könne ἄμετρον erwarten, vertheidigt jedoch μέτρον als vox media: das Maass, das man einhalten oder überschreiten kann.) Ebd. Z. 16 kann vielleicht der überlieferte Text so gedeutet werden: wenn beiderlei Worte, die modificirten und die gewöhnlichen, nacheinander in das metrische Schema eingefügt werden und dann der ästhetische Eindruck verglichen wird, so wird der Unterschied deutlich hervortreten. Ebd. Z. 25 geben die Handschriften ἀειδής, ebenso wie in Z. 27; bei Homer giebt es neben ἄκικυς eine Variante ἀεικής, und es ist nicht gerade unwahrscheinlich, dass Arist. Z. 25 eins dieser Worte geschrieben habe; doch ist wohl auch (wie Vahlen mit Recht bemerkt) ἀειδής haltbar.

Cap. 23. 1459a 22 ist die Conjectur συνθέσεις sehr wahrscheinlich; ἐν αἷς ἀνάγκη passt nicht zu συνήθεις. Ebd. Z. 28

ist an der handschr. Lesart *μετὰ θατέρου* festzuhalten, weil das *μετὰ* wegen des *καὶ* nicht speciell in dem Sinne „nach“, sondern allgemein in dem Sinne „in Verbindung mit“ zu nehmen ist. Ebd. Z. 36 ergiebt die Tilgung des handschriftlichen *δὶς* (das durch Dittographie aus dem Schluss von *ἐπεισοδίοις* entstanden zu sein scheint, übrigens in A^c durchstrichen ist) eine befriedigerende Satzbildung, als die Umwandlung in *οἷς*, wobei die Wiederholung von *ἐπεισοδίοις* störender ist.

Cap. 24. 1459^b 11 sind wahrscheinlich nach *ταὐτὰ* Worte ausgefallen, wie (nach Vahlens Vermuthung) *καὶ τὰ τοῦ μύθου μέρη ταὐτά*, oder vielleicht *καὶ τὰ τοῦ καλλίστου μύθου μέρη ταὐτά*, da ja nicht jede Fabel dieser Theile bedarf, sondern nur die vorzüglichste, und da so auch das *ἔχειν καλῶς* in Z. 12 einen besseren Anschluss findet; vielleicht ist vor *ἔχειν* ein Wort wie *ὡσαύτως* ausgefallen (in derselben Art, wie bei der Tragödie, muss es um die *διάνοια* und *λέξις* wohl stehen, d. h. auch für diese beiden Theile, wie für den Mythus, gelten bei dem Epos wiederum dieselben Schönheitsgesetze, die für die Tragödie schon dargelegt worden sind). Die ersten Sätze des Capitels betreffen die Identität der Arten und die Identität der Theile, die beiden letzten die Identität der Schönheitsgesetze; *τὰ ἤθη καὶ* scheint ausgefallen zu sein. 1460^a 4 möchte *διαιρεῖσθαι* sich vielleicht vertheidigen lassen in dem Sinne: mittels einer Eintheilung der Metra nach ihren Charakteren (wie Ruhe, Bewegtheit) und entsprechender Vertheilung derselben auf die verschiedenen Dichtarten für die betreffende (das Epos) die Wahl treffen; doch ist allerdings das (von Bonitz geforderte) einfache *αἱρεῖσθαι* wahrscheinlicher. Ebd. Z. 11 scheint mir die (Bursian'sche) Emendation *εἶδος* st. *ἦθος* unabweisbar zu sein; ebd. ist aus *οὐδένα ἤθη* des Codex A^c (mit Spengel und Vahlen) *οὐδέν' ἀήθη* zu entnehmen. Ebd. Z. 22 ist (mit Bonitz) *δεῖ* statt *δή*, Z. 23 *ἄλλο* statt *ἄλλου* zu lesen, Z. 24 das *ἢ* vor *προςθεῖναι* zu tilgen, oder vielleicht (mit Vahlen) in *ᾖ* umzuwandeln, indem zugleich nach *ἄλλο δὲ* ein *ὃ* eingefügt wird; doch ist diese äusserste Genauigkeit, die den Ausdruck schwerfällig macht, nicht erforderlich, da der Zusammenhang die Ergänzung ergiebt; vielleicht ist *διὸ δὴ* und *δεῖ προσθεῖναι* zu lesen. Ebd. Z. 34 und 35 muss, da Aristoteles nicht dem Leser vorschreiben will, womit er sich zu begnügen habe, sondern dem Dichter eine Vorschrift geben will, wie zu verfahren sei, und zwar eine solche Vorschrift, die das *ἔξω τοῦ μυθεύματος* und das Homerische *ἀφανίζειν ἡδύνων τὸ ἄτοπον* umfasse, das *ἐνδέχεσθαι* des *ἄτοπον* durch *εὐλογωτέρως* näher bestimmt werden, also *φαίνηται* zum Nachsatz gehören. Vielleicht genügt die Aenderung des *καὶ* vor *φαίνηται* in *ὡς ἂν* mit mentaler Ergänzung von *συνίστασθαι οὕτως*.

Cap. 25. 1460^b 11 scheint bei *λέξει* zur Bezeichnung des Gegensatzes gegen die *πάθη* derselben *ἁπλῇ* stehen zu müssen (gleichbedeutend mit *διὰ κυρίων ὀνομάτων*). Ebd. Z. 12 würde die Umwandlung von *πολλὰ* in *ὅσα ἄλλα* einen regelmässigeren

Ausdruck herstellen, jedoch vielleicht nicht den des Aristoteles. Ebd. Z. 16—17 conjicire ich ἡ (so Ac nach Thurot) μὲν γὰρ τοῦ ἃ προείλετο μιμήσασθαι ἀδυναμία αὐτῆς ἡ ἁμαρτία. Ebd. Z. 18 ist statt des handschr. ἤ oder ἡ wohl nicht εἰ, sondern διὰ zu lesen, und Z. 20 εἰ statt ἤ, oder in Z. 20 ἤ zu tilgen und in Z. 18 einzusetzen. In Z. 18 möchte (mit Vahlen) ἅμ' ἄμφω statt des blossen ἄμφω zu schreiben sein. Ebd. Z. 22 ist nach πρῶτον μὲν nicht das (in Ac nicht überlieferte) ἄν, eher noch Z. 23 (mit Vahlen) εἰ nach ἀδύνατα einzufügen; doch ist recht wohl bei diesem Kampf des Für und Wider als Nachbildung mündlicher Wechselrede das Asyndeton möglich. Ebd. Z. 25 liesse sich αἱρεῖται statt εἴρηται vermuthen in dem Sinne: die Erreichung des Zieles zieht man (der Vermeidung eines bedenklichen Mittels) vor; doch mag εἴρηται richtig sein. Z. 27 conjicire ich ἢ μᾶλλον ἢ μὴ ἧττον und ebd. scheint ἄνευ τοῦ vor κατὰ zu fehlen (bezüglich auf ἡμαρτῆσθαι in Z. 28). Ebd. Z. 29 ist die (Hermann'sche) Emendation πότερον statt ποτέρων wohl nicht erforderlich. Ebd. Z. 33 ist ἴσως ὡς δεῖ vermuthet worden. Das blosse ἴσως δεῖ ist schwerlich haltbar; entweder ist die Vulgata οἷα δεῖ anzunehmen oder (lieber) ἴσως οἷα δεῖ zu lesen. 1461a 1 ist (mit Tyrwhitt u. A.) οὖν statt οὐ und (mit Spengel und Vahlen) τὰ δὲ statt τάδε zu lesen; nach ἴσως haben die Handschriften kein δὲ. Ebd. Z. 27—30 ist der von Madius angeregte von Herm. u. B³ vollzogene Stellentausch der Worte ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεύειν οὐ πινόντων οἶνον und κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο offenbar richtig; vielleicht ist Z. 27 (mit Vahlen) ὅσα vor τῶν (ποτῶν?) einzufügen und Z. 28 ἔνιοι zu lesen. 1461b 2 lese ich (mit Vahlen u. A.) ὡς εἰρηκότος ὅ τι δοκεῖ. Ebd. Z. 9 ist nicht (mit Bekker nach der Aldinischen Ausgabe) ἤ einzuschieben, wohl aber ebd. Z. 12 (mit Vahlen) καὶ εἰ ἀδύνατον. Ebd. Z. 13 ist das handschriftl. ἀλλὰ βέλτιον unverändert zu lassen. Ebd. Z. 19 ist wohl (mit Vahlen) ἀλογία καὶ μοχθηρία in den Dativ zu setzen. Ebd. Z. 21 trifft die Conjectur (Vettori's) ἐν τῷ Αἰγεῖ vielleicht das Richtige, obwohl sie nicht gerade nothwendig zu sein scheint.

Cap. 26. 1461b 28 ist (mit Vahlen) aus dem handschriftl. δειλίαν zu entnehmen ἀεί, λίαν (wo λίαν auf φορτικὴ zu beziehen ist und statt δῆλον ὅτι auch δηλονότι geschrieben werden kann). Aber die (gleichfalls von Vahlen vorgeschlagene) Einschiebung von δὲ nach λίαν, wodurch die Periode äusserst schwerfällig wird, ist nicht durch den Gedankenzusammenhang gefordert. Denn λίαν bis φορτικὴ ist der Schlusssatz, der aus dem vorangehenden Satze, es sei jedesmal die für das gebildetere Publicum passende Darstellung die feinere, unter Zuhülfenahme des leicht in Gedanken zu ergänzenden und nachträglich auch ausdrücklich ausgesprochenen (Unter-) Satzes: die auf das Nothwendige sich einschränkende Darstellung ist für die Gebildeteren, die entgegengesetzte, sogar bis zur Ueberladung fortgehende für die minder Gebildeten passend, gezogen wird; in dem λίαν φορτικὴ liegt implicite bereits das Prädicat φαύλη, weshalb mit λίαν der Nach-

satz beginnen kann; ausdrücklich wird freilich das durch die ersten Worte (*εἰ γὰρ . . . βελτίων*) vorbereitete *χείρων*, worauf die gesammte Argumentation abzielt, erst am Schluss derselben ausgesprochen. 1462ª 14 ist das (von Usener conjicirte) *ἔστι δὲ, ὅτι* statt *ἔπειτα διότι* sehr ansprechend, weil zwischen der Entkräftung der Argumente für den Vorzug des Epos und der positiven Begründung des Vorzugs der Tragödie die Thesis selbst, dass die Tragödie vorzuziehen sei, stehen muss. Doch lässt sich auch *ὑπερέχει δὲ* conjiciren, oder auch (mit Thurot) vor *ἔπειτα* eine Lücke annehmen. Ebd. Z. 17 ist die (auch von Hermann aufgenommene) Verbesserung *ἀναγνώσει* st. *ἀναγνωρίσει* naheliegend und unabweisbar. Ebd. 1462ᵇ 3 ist von Herausgebern *ὁποιαοῦν* mit Unrecht eingeschoben worden; es ist (mit Spengel) *ἧττον μία ἡ μίμησις* zu lesen. Ebd. Z. 6 und 7 scheint mir das Ueberlieferte (*τῷ τοῦ μέτρου μήκει*) haltbar zu sein; *τῷ συμμέτρῳ μήκει* würde die falsche Beziehung auf die der Fabel angemessene Länge nahe legen. Ebd. Z. 7 scheint mir vor *λέγω . . δὲ οἷον* nicht *ἐὰν δὲ πλείους*, sondern etwa *ἐὰν δὲ μή, ἐπεισοδιώδης ἡ μίμησις* ausgefallen zu sein.

Zusatz.

Der Uebersetzung liegt an einzelnen wenigen Stellen noch nicht die Lesart zum Grunde, die ich später in meine Ausgabe des griechischen Textes aufgenommen habe. Die Conformität lässt sich im Wesentlichen durch folgende Aenderungen herstellen:

S. 4, Z. 6 v. o. st. wie Timotheus, aber auch etc. lies wie Argas, wie Timotheus und wie Philoxenus [die Cyklopen] dargestellt haben. S. 7, Z. 8 v. u. st. (Tetrameter und?) Hexameter l. [Hexameter] (Tetrameter?). S. 8, Z. 15 v. o. st. Dialog l. Prolog. S. 16, Z. 17 v. o. st. im vollsten Maasse l. in der schönsten Art.

Ausserdem ist S. 3, Z. 15 v. u. st. Dichter zu lesen Künstler. S. 5, Z. 17 v. u. und Z. 12 v. u. sind st. der Punkte Semikola zu setzen. S. 17, Z. 12 v. o. ist zu lesen: dessen Kommen die Erwartung erregt, als solle Oedipus erfreut werden etc. S. 21, Z. 4 v. o. l. Empfindungen st. Empfindung. S. 27, Z. 17 v. u. l. einstmals st. einst nun. S. 30, Z. 9 v. o. l. seine st. sein. S. 37, Z. 8 u. 10 v. o. st. so l. solch'. S. 38, Z. 18 v. u. f. h.: zwei Ereignisse. S. 45, Z. 3 v. u. l. Kephallenier. S. 46, Z. 1 v. u. st. feinere l. weniger derbe. S. 59, Z. 15 v. u. f. h.: weil dieselbe unmännliche Gefühle nähre und pflege. Ebd. Z. 12 l.: Philos., Bd. 50.

Nachträglich mögen hier folgende Berichtigungen zum **Berkeley**-Hefte (Philosoph. Bibl. Heft 23) eine Stelle finden:

S. V, Z. 7 v. o. st. Consequenzen l. Consequenz. S. XIV, Z. 7 v. o. f. h.: J. F. Ferrier (Lectures ed by Grant and Lushington, London 1866). S. 106, Z. 1 v. u. st. vor l. von. S. 108, Z. 14 v. u. f. h.: Hume schränkte später, indem er „impressions" und „ideas" unterschied, den Sinn des letzteren Wortes auf reproducirte Vorstellungen ein: die Ideen sind ihm Copien von Perceptionen. S. 112, Z. 14 v. o. nach identisch f. h.: nur abstrahiren wir bei dem Gebrauch des Wortes sein von dem percipirenden Subject. S. 125, Z. 15 v. o. st. Causalnexus lies: der jedesmalige causale Nexus zwischen bestimmten Vorgängen. S. 126, Z. 7 v. u. st. Wirkungen l. Erfolge. S. 129, Z. 20 v. u. st. Ansicht l. Fundamentaldoctrin. S. 134, Z. 15 v. o. lies: (gleich dem des Setebos in Browning's an Shakespeare's „Sturm" sich anschliessender Dichtung „Caliban"). S. 149, Z. 16 v. o. st. Bd. 54, Heft 2 l. Bd. 55, Heft 1.

